المملكة الأردنية الهاشمية

جامعة مؤتة

المجلَّة الأردنيَّة في

اللُّغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة

المجلد (٣) العدد (٣) جمادى الآخرة ١٤٢٨هـ / تموز ٢٠٠٧م

ISSN 1026-3721

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية محكّمة أسستها اللجنة العليا للبحث العلمي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الأردن

وتصدر عن عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

ترسل البحوث وجميع المراسلات إلى العنوان الآتي

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن

هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)

فاكس: ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo

DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm

المجلَّة الأردنيَّة في

اللُّغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة

المجلد (٣) العدد (٣) جمادى الآخرة ١٤٢٨هـ / تموز ٢٠٠٧م

بسم الله الرحمن الرحيم

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية محكمة

تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية

أ- **شروط النشر**:

- لغة المجلة هي العربية ويمكن أن تقبل بحوثاً بالإنجليزية أو أية لغة أخرى، بعد موافقة هيئة التحرير.
- يقبل للنشر في المجلة البحوث والنصوص المحققة والمترجمة ومراجعات الكتب المتعلقة باللغة العربية وآدابها.
- يشترط فيما يقدم للمجلة أن يكون أصيلاً ولم يسبق تقديمه لمجلة أو أية جهة ناشرة أو أكاديمية (وألاّ يكون جزءاً من رسالة علمية). ويتعهد الباحث بذلك خطياً عند تقديم البحث للنشر.
- أن يكون البحث المقدم خاضعاً لأسس البحث العلمي وشرائطه.
- يصبح البحث بعد قبوله حقاً محفوظاً للمجلة ولا يجوز النقل منه إلاّ بالإشارة إلى المجلة.
- يجوز للباحث إعادة نشر بحثه بعد مضي سنتين على نشره في كتاب بعد موافقة هيئة التحرير الخطية على أن يشار إلى المجلة حسب الأصول.
- يتولّى تحكيم البحث محكمان أو أكثر حسب تقدير هيئة التحرير.
- يقدم الباحث أربع نسخ مطبوعة ونسخة إلكترونية على قرصٍ ممغنط "(٣,٥) Floppy أو مدمج (Cd) باستخدام البرنامج الحاسوبي (MS Word) بمســـــافات مزدوجة بين الأسطر وهوامش ٢,٥سم، وعلى وجه واحد من الورقة (A٤) ، بحيث لا يزيد عدد صفحات البحث على (٤٠) صفحة.
- يكون نوع الخط المستخدم في المتن Simplified Arabic بنط ١٤. أما الحواشي فتكون بنفس الخط وبنط ١٢.
- يذكر الباحث على الصفحة الأولى من البحث اسمه ورتبته الأكاديمية والمؤسسة التي يعمل فيها.
- تحتفظ الهيئة بحقها في عدم نشر أي بحث وتُعدُّ قراراتها نهائية.
- لا ترد الأبحاث التي لم تقبل لأصحابها.
- يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التحكيم في حال سحبه للبحث أو رغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
- يلتزم الباحث بإجراء التعديلات التي يقترحها المحكمون خلال شهرٍ من تاريخ تسلُّمه القرار.
- يخضع ترتيب الأبحاث في المجلة لمعايير فنية تراها هيئة التحرير.
- الأبحاث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسية اللجنة العليا أو وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية.

ب- تعليمات النشر:

- أن يُكتب ملخّصٌ للبحث باللغة العربية وآخر بالإنجليزية بما لا يزيد على (١٥٠) كلمة لكل منهما وعلى ورقتين منفصلتين بحيث يكتب في أعلى الصفحة عنوان البحث واسم الباحث (الباحثين) من ثلاثة مقاطع مع العنوان (البريدي والإلكتروني) والرتبة العلمية وتكتب الكلمات الدالة (Keywords) في أسفل صفحة الملخص بما لا يزيد على خمس كلمات بحيث تعبر عن المحتوى الدقيق للمخطوط.
- يُشار إلى المصادر والمراجع في متن المخطوط بأرقام متسلسلة توضع بين قوسين إلى الأعلى هكذا: (١)، (٢)، (٣) ويكون ثبتها في أسفل صفحات البحث، وتكون أرقام التوثيق متسلسلة موضوعة بين قوسين في أسفل كل صفحة، فإذا كانت أرقام التوثيق في الصفحة الأولى مثلاً قد انتهت عند الرقم (٦) فإن الصفحة التالية ستبدأ بالرقم (١). ولا يعاد إيرادها عند نهاية البحث، ويكون ذكرها للمرة الأولى على النحو الآتي:

الكتب المطبوعة:

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم الكتاب مكتوباً بالبنط الغامق، واسم المحقق أو المترجم، والطبعة، والناشر، ومكان النشر وسنته، ورقم المجلد – إن تعددت المجلدات – والصفحة. مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ/ ٨٦٩م): **الحيوان**. تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ط٢، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥، ج٣، ص٤٠. ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو الآتي: الجاحظ، **الحيوان**، ج، ص.

الكتب المخطوطة:

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم المخطوط مكتوباً بالبنط الغامق، ومكان المخطوط، ورقمه، ورقم اللوحة أو الصفحة. مثال:

الكناني، شافع بن علي (ت٧٣٠هـ/ ١٣٣٠م): **الفضل المأثور من سيرة السلطان الملك المنصور**. مخطوط مكتبة البودليان باكسفورد، مجموعة مارش رقم (٤٢٤)، ورقة ٥٠.

الدوريات:

اسم كاتب المقالة، عنوان المقالة موضوعاً بين علامتي تنصيص "   "، واسم الدورية مكتوباً بالبنط الغامق، رقم المجلد والعدد والسنة، ورقم الصفحة، مثال: جرار، صلاح: "عناية السيوطي بالتراث الأندلسي- مدخل"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد العاشر، العدد الثاني، سنة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م، ص١٧٩-٢١٦.

وقائع المؤتمرات وكتب التكريم والكتب التذكارية:

ذكر اسم الكاتب، واسم المقالة موضوعة بين علامتي تنصيص "   "، واسم الكِتَاب كاملاً بالبنط الغامق، واسم المحرر أو المحررين إن كانوا غير واحد، ورقم الطبعة، واسم المطبعة والجهة الناشرة، ومكان النشر، وتاريخه، ورقم الصفحة. مثال: الحياري، مصطفى: "توطن القبائل العربية في بلاد جند قنسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، **في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس،** تحرير: إبراهيم السعافين، ط١، دار صادر ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٧م، ص٤١٧.

- تكتب الأعلام الأجنبية حين ورودها في البحوث باللغة العربية والإنجليزية بعدها مباشرة محصورة بين قوسين ( ).
- يراعى النظام المتبع في دائرة المعارف الإسلامية عند كتابة الأسماء والمصطلحات العربية بالحروف اللاتينية.
- ترسم الآيات القرآنية بالرسم العثماني بين قوسين مزهرين﴿ ﴾ مع الإشارة إلى السورة ورقم الآية. وتثبت الأحاديث النبوية بين قوسين هلاليين مزدوجين(( )) بعد تخريجها من مظانها.
- تكون المراسلات على النحو الآتي:

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن

هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)

ناسوخ (فاكس): ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo

DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm

محتويات العدد

المجلد (٣) العدد (٣) جمادى الآخرة ١٤٢٨هـ / تموز ٢٠٠٧م

البحوث باللغة العربية

المنامات الأيوبية:
روافد التلقي – الرؤية الفكرية – البنية السردية

د. خالد بن محمد الجديع *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٧/٢٧   تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٢/٤

ملخّص

مع طفرة المناهج النقدية الحديثة من أسلوبية وبنيوية وسيميائية، ومع بروز نظريات القراءة والتلقي شهد النص المقامي تحولا مساريا جديدا، حيث تغيرت مواقع التبئير ومناطق الرؤية في المقامة العربية، فاكتسب المشهد المقامي فعلا قرائيا جديدا برهن على أن المقامة لا تزال قادرة على إمتاع القارئ وإثارة الناقد.

وقد أعادت هذه القراءات البحثية المقامة إلى عالم الإبداع، وأغرت الدكتور صلاح جرار بكتابة نصوص سردية حديثة البنية، عالية المستوى على الطريقة المقامية، سماها (المنامات الأيوبية) ويحاول هذا البحث المقاربة مع هذه المقامات لاكتشافها وتفكيك بنيتها.

يتكون هذا البحث من ثلاثة مباحث، أولها رصدت فيه روافد التلقي، وثانيها كان خاصا بالرؤية الفكرية للمنامات الأيوبية، تلك الرؤية التي تسربل الكاتب لدى التعبير عنها بثلاثة دروع هي : العنوان التراثي، والشكل المقامي، والأحلام.

أما ثالث المباحث فقد تلمست فيه الراوي الحقيقي لهذه المقامات بعد أن أفضت في الحديث عن مجموعة الرواة وأدوارهم. ولأنه لا يمكن تصور نص سردي دون شخوص فقد توقفت عند الأبعاد المختلفة لشخصياته وكيفية تعامله معها. بعد ذلك أوضح البحث التمازج الموغل بين الزمان والمكان، بالإضافة إلى ذوبان المدد الزمانية وتكسر الحدود المكانية في هذا العمل، وفي الختام تعمقت في دراسة طبيعة البنية السردية في هذا النتاج مقترحا بنية مختلفة عن بنى المقامة التراثية، رأيت أنها تحقق الخصوصية لهذا الأثر، ويمكن أن تكون مفتاحا له.

Abstract

Ayyoub is- Maqamats

(the sources of reception, the intellectual vision , the structure)

the genre of Maqama (Classical Arabic short story)

Acquire a new meaning , suggest many directions of analysis and witness important evolution thanks to the modern approach and research in narrative , stylistic, semi logic and reception theory. Indeed the Arabic Maqama suggest new methods of analysis, new points of view , its reading would be more than well come.

This new reading has retuned the Maqama to the world of creativity , it has seduced Salah Jarrar to write modern narrative tests whose quality is excellent.

The name of these texts is Maqamats Manamias (Dreams Maqamats). In this contribution I reopen the discussion about the structure of Maqama , and J test some critical approaches . This research includes three parts : In the first part I locate the different sources of reception, in the second part I approach the topic concerning the vision in Ayyoubis Maqamats. The author's vision has expressed by three headings: The heritage , the from of Maqama, and the dreams. In the third capter, after a long study concerning the narrators and they roles , I evoke the diversity of personality dimensions , and I explain the relation between space and time .

In the conclusion I deepen the structure of Maqama which have not been discussed yet , and I propose a new structure which give originality to genre of Maqama and reopen the research concerning this text.

* كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود.

مدخل :

١ - تحولات الجنس واختلاف الاستجابات :

مرت المقامة العربية على اختلاف العصور التي كتبت فيها بتحولات عنيفة قلبت مسار النمط السردي الثابت لها، ذلك النمط الذي أسس له بديع الزمان الهمذاني والحريري، والذي يقوم على قصة قصيرة لها بطل محتال يخلب ألباب سامعيه بكلمه، وراوية يتابعه ويكتشف شخصيته، وأسلوب يزخر بالألفاظ الغريبة، ويتشح بالصنعة الكلامية(١).

لقد تكسرت هذه الأسس بعد هذين الرائدين، وغدا الفن المقامي أكثر تحررا وأرحب أفقا، لكن اتجاه القراءة لهذا الجنس المثير للجدل ظل منصبا – في غالبه - على نتاج رائديه البديع والحريري ومحكوما بوعيهما المقامي(٢).

فمع بداية عصر النهضة كان هاجس الأدباء والمثقفين فيها بعث تراث الأمة وتخليد إرثها، وقد فرضت هذه القراءة الإحيائية فعلها الثقافي المتمثل في إخراج مقامات البديع والحريري من ظلمة مطالعتها في مخطوطات معرضة للسقط والكشط والتعليق إلى نور تمظهرها في مدونة ناجزة مغلقة.

كما تضمن مسار التلقي الإحيائي إنشاء مقامات تسير في اتجاه مواز للخط المقامي عند مبتكرَيه، تبدى ذلك لدى اليازجي حينما كتب (مجمع البحرين) وعند المويلحي حينما أنشأ (حديث عيسى بن هشام).

لكن الحس الإحيائي ما لبث أن خفت وارتفعت أصوات تزعم أنها تحطم هيبة التراث القائمة على الجعجعة والضجيج، وبذلك ظهر فعل قرائي جديد ينحو في تلقي المقامات منحى استبعاديا، ويدعو إلى الإجهاز عليها ودفنها ؛ لأنها نصوص جافة جامدة خالية من أية حياة تغري بقراءتها بله التصدي لها بالدراسة والبحث.

بدت هذه القراءة عند محمد مندور الذي يرى أن الفضل في نهضتنا الحديثة يعود لتأثرنا بالأدب الغربي، أما النص التراثي فقد خلا عنده " من كل إحساس أوفكر أو فن صحيح، وغلبت عليه اللفظية والتكلف حتى أماتت الأدب، وظلت تلك الكارثة مستمرة إلى أن ظهرت نهضتنا

---

(١) انظر : فكتور إلكك، **بديعات الزمان**، الطبعة الثانية، دار المشرق، بيروت، ١٩٧١م، ص٤٨. ويوسف نور عوض، **فن المقامات بين المشرق والمغرب**، الطبعة الأولى، دار القلم، بيروت – لبنان، ١٩٧٩م، ص٨. وعبدالرحمن ياغي، **رأي في المقامات**، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ١٩٨٥م، ص١٥.

(٢) انظر : خالد الجديع، **المقامات المشرقية " ٥٥٠ – ١٢٠٠ هـ "**، الطبعة الأولى، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م، ص٥.

الحديثة فاستطعنا بفضل تأثرنا بالأدب الغربي أن نرفع من وقرها "[١].

وفي خط هذا المسار الاستبعادي يصرح علي الوردي بأنه لما ظهر الهمذاني " تحول النثر العربي على يده إلى شعوذة، فالهمذاني لم يكتف باستعمال السجع المتكلف والمحسنات البديعية في كتابته، وإنما أضاف إليها الإغراب، وحين تقرأ قطعة من أدبه تشعر بأنه يريد أن يظهر بها مبلغ براعته في الإتيان بالكلام الصعب كأنه بهلوان "[٢].

ويظهر هذا الموقف العدائي من المقامات والمبني على قراءة منحرفة المسار مشوشة الرؤية عند كل من أنور الجندي ويوسف الخال وجبرا إبراهيم جبرا[٣]، حيث يرى الأخير أن مشهد الأدب العربي القديم كاملا " يتقلص ليكون في حدود المقامات التي ظلت دهرا تتخبط في خضم السفسطات اللغوية "[٤].

إن هذه النظرة الإقصائية المبهورة بالنتاج الغربي ومنجزاته ما كان لها أن تصمد أمام محك البحث العلمي الممحص، فمع الدراسات الأكاديمية الجادة تم تعديل مسار التلقي لتشهد المقامات بذلك فعلا قرائيا يضع الأمور في نصابها بعيدا عن التمجيد والتغني الذي ظهر في القراءة الإحيائية، وبمعزل عن الشتيمة والقطيعة اللتين بدتا في تيار التلقي الاستبعادي.

ويحمل لواء الوسطية القرائية كل من الدكتور محمد غنيمي هلال الذي رأى في بطل المقامات أنموذجا إنسانيا خالدا[٥]، والدكتور مصطفى الشكعة الذي أثبت ريادة البديع للقصة والمقالة[٦] والدكتور عبدالملك مرتاض الذي رصد أبرز الخصائص المضمونية والشكلية للمقامة العربية[٧].

ومع طفرة المناهج النقدية الحديثة من أسلوبية وبنيوية وسيميائية، ومع بروز نظريات القراءة والتلقي شهد النص المقامي تحولا مساريا جديدا، حيث تغيرت مواقع التبئير ومناطق الرؤية في المقامة العربية، فاكتسب المشهد المقامي فعلا قرائيا جديدا برهن على أن المقامة لا تزال قادرة

---

(١) محمد مندور، **النقد المنهجي عند العرب**، دار نهضة مصر، القاهرة، ت، ص٣١٣.

(٢) علي الوردي، **أسطورة الأدب الرفيع**، الطبعة الثانية، دار كوفان للنشر، بيروت، ١٩٩٤م، ص٢١٥.

(٣) انظر مناقشة لآرائهم في : نادر كاظم، **المقامات والتلقي**، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣م، ص١٩٧، ٢٧٤.

(٤) جبرا إبراهيم جبرا، **الحرية والطوفان**، الطبعة الثالثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢م، ص٤٩.

(٥) انظر : محمد غنيمي هلال، **النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة**، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٧م، ص٢٢.

(٦) انظر : مصطفى الشكعة، **بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية**، الطبعة الأولى، عالم الكتب، بيروت، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م ، ص١٧٩ .

(٧) انظر : عبدالملك مرتاض، **فن المقامات في الأدب العربي**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٨م، ص٢٨٣.

على إمتاع القارئ وإثارة الناقد.

ويمكن أن نضع في هذا الاتجاه منجزات عبدالفتاح كليطو[١]، ودراسة الدكتور ناصر موافي عن السرد القصصي في القرن الرابع الهجري[٢]، ومرئيات الدكتور عبدالله إبراهيم في كتابه الذي يعالج البنية السردية للموروث الحكائي العربي[٣].

ولعل هذه القراءات البحثية الحديثة هي التي أعادت المقامة إلى عالم الإبداع بعد أن توهم بعض الباحثين غروب شمسها، وأحسب أن ذلك هو الذي أغرى الدكتور صلاح جرار[٤] ليكتب نصوصا سردية حديثة البنية عالية المستوى على الطريقة المقامية، سماها (المنامات الأيوبية)، وسيحاول هذا البحث المقاربة مع هذه المقامات لاكتشافها، وتفكيك بنيتها.

٢ – رؤية المؤلف لا رغبة المحقق (اتصال أم وسائط متعددة) :

بدأ الفن المقامي شفاهيا، فقد نصت المصادر على أن بديع الزمان كان يملي مقاماته في مجلس درسه، يذكر الثعالبي أنه " أملى أربعمائة مقامة نحلها أبا الفتح الإسكندري في الكدية وغيرها"[٥] ويشير ابن شرف إلى وقت إملائها بقوله : " كان ينشئها بديها في أواخر مجالسه "[٦].

إن انبثاق المقامات البديعية من مدونات مملاة، دون إشراف البديع شخصيا على كتابتها

(١) انظر كتابيه : **الغائب (دراسة في مقامة للحريري)**، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧م. و**المقامات : السرد والأنساق الثقافية**، ترجمة عبدالكبير الشرقاوي، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٣م.

(٢) انظر : ناصر موافي، **القصة العربية – عصر الإبداع** – دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري، الطبعة الأولى، دار الوفاء للطباعة والنشر، المنصورة، ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م.

(٣) انظر : عبدالله إبراهيم، **السردية العربية : بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي**، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠م.

(٤) د.صلاح جرار من مواليد جنين عام ١٩٥٢م، يعمل أستاذا بقسم اللغة العربية وآدابها في الجامعة الأردنية، حصل على الماجستير عام ١٩٧٨م، وعلى الدكتوراه عام ١٩٨٢م، لديه اهتمامات في مجال تحقيق التراث ودراسته، وقد توجهت عنايته نحو الأدب الأندلسي، له ارتباط وثيق بالعمل الصحفي فهو كاتب أسبوعي في العديد من الصحف، وله مشاركات في عدد من البرامج الثقافية في محطات التلفزة العربية ومحطات الإذاعة، ومن أشهر كتبه وأبحاثه : الأدب والحياة الأدبية في غرناطة، والفهرس الشامل للتراث العربي والإسلامي المخطوط : ضرورة علمية وعربية إسلامية، والتوقيعات الفارسية المعربة، وزمان الوصل : دراسات في التفاعل الحضاري والثقافي في الأندلس (انظر : موقع دليل كتاب فلسطين، وموقع المركز الأردني للإعلام، وفهرس مكتبة الملك فهد الوطنية).

(٥) أبو منصور الثعالبي، **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٩م، ٢٥٧/٤.

(٦) ابن شرف القيرواني، **أعلام الكلام**، الطبعة الأولى، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٢٦م، ص١٣.

جعل كثيرا منها نهب الضياع والانفلات من يد الزمن، إذ تشرذمت مقاماته الأربعمائة لتصبح ثلاثا وخمسين مقامة فحسب.

وهذا العدد الكبير الذي تحيل إليه مقامات البديع ليس قولا شاذا عند الثعالبي، بل إن الحصري يشير إلى الرقم نفسه بقوله : " ولما رأى أبا بكر محمد بن الحسين بن دريد أغرب بأربعين حديثا... عارضها بأربعمائة مقامة في الكدية "(١).

إن الطابع الشفاهي الذي اتسمت به المقامات وقت ولادتها انعكس على مادتها، وليس هذا أمرا غريبا، فالقرآن الكريم الذي تكفل الله بحفظه، وأقبل عليه الصحابة تلاوة وحفظا وتدبرا، تطرق إليه الخلاف بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم، مما دفع عثمان بن عفان إلى جمع المسلمين على مصحف واحد، وإحراق المصاحف الأخرى، ليخرج القرآن الكريم في عهد الخليفة الثالث " بالنص الرسمي المغلق "(٢).

ومع ظهور عهد المطابع وبداية انقضاء مطالعة الكتب التراثية في مدونات مخطوطة مختلفة قام الشيخ محمد عبده بإخراج مقامات الهمذاني إلى النور، لكن هذا النشرلم يكن وفق مراد بديع الزمان، بل جاء تبعا لرؤية الشيخ محمد عبده، فالذي يسمح له الشيخ بالظهور يظهر، والذي لا يأذن له يغيب، لقد قدم لنا الشيخ رؤيته التراثية لمقامات الهمذاني لا مقامات الهمذاني عندما أقدم على حذف مقامة كاملة من مقاماته هي (المقامة الشامية)، وقص أجزاء من (المقامة الشيرازية) و(المقامة الرصافية)، وإهمال عبارات من (المقامة الدينارية)، وهو يرى أنه بذلك لم يرتكب أية خطيئة " فقد جرت سنة العلماء بالتهذيب والتمحيص والتنقيح والتلخيص، وليس من منكر عليهم في شيء من ذلك "(٣).

وهذا ما دعا أحد الباحثين إلى القول بأن محمد عبده كان قارئا عنيفا " مارس على مقامات البديع التشذيب والتهذيب والتعذيب "(٤)، وتكمن خطورة هذا العمل من كونه ظل هو المنتج الفعلي لمقامات البديع، إذ لم يعد إلى مقاماته ما أقصي منها إلى يومنا هذا على الرغم من ظهور طبعات أخرى بعد طبعة الشيخ محمد عبده.

---

(١) أبو إسحاق الحصري، **زهر الآداب وثمر الألباب**، مفصل ومضبوط ومشروح بقلم زكي مبارك، حققه وزاد في تفصيله وضبطه وشرحه محمد محيي الدين عبدالحميد، الطبعة الرابعة، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢م، ٣٠٥/١.

(٢) محمد أركون، **الفكر الأصولي واستحالة التأصيل**، ترجمة وتعليق هاشم صالح، الطبعة الثانية، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٢م، ص٥٧.

(٣) شرح الشيخ محمد عبده، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني**، الطبعة الثامنة، دار المشرق، بيروت، ١٩٦٨م، ص٢.

(٤) نادر كاظم، **المقامات والتلقي**، ص١٣٨.

أما مقامات الحريري فلم تصادف التشويه الذي وقع على مقامات الرائد، وربما عاد ذلك إلى كثرة نسخها، وتوافر شروحها، وتلقي الناس لها بالقبول حتى أنست مقامات البديع، مما جعل العبث بمكوناتها أمرا عسيرا.

ويسير التغيير والتحريف مع المقامة العربية سيرا حسنا، فمقامات ابن الجوزي لم يستطع أن يقدم محققها الأول الدكتور علي جميل علي مهنا نصا علميا سليما بل جاءت نصوص مقامات ابن الجوزي تحفل بكثير من التشويهات التي ربما كان أهم سبب فيها هو فقد المحقق لنعمة البصر، ولعل إحساسه بأنه لم يخدم مقامات ابن الجوزي كما ينبغي هو الذي دفعه إلى عدم نشرها والاكتفاء بالحصول على درجة الدكتوراه فيها، وعندما عمل الدكتور محمد نغش على تحقيقها خرجت في شكل لا يغري بقراءتها، فعلى الرغم من أنها رأت النور في زمن تقدم المطابع(١)، إلا أن حروف الكتاب جاءت مصفوفة على الآلة الكاتبة، وكان الضبط بالشكل يدويا، بالإضافة إلى إهمال الضبط لكثير من الكلمات المشكلة عند القراءة، أو ضبطها بشكل خاطئ، وهذا أساء إلى المقامات وأظهرها في شكل باهت.

وتعاني مقامات الوهراني ومناماته المشكلة نفسها، فمع التقدير للجهد الذي بذله المحققان(٢)، لكن القارئ لا يستطيع أثناء مطالعتها أن يحجب " الإحساس أحيانا بأن الكلام مبتور، وأن بعض الأوراق جاءت في غير مواضعها، وربما كان هذا راجعا إلى الاعتماد على أصول تختلف فيما بينها اختلافا كبيرا "(٣).

وأحسب أن تحقيق الدكتور سمير الدروبي لمقامات السيوطي من أفضل الأعمال التي خدمت بها المقامة العربية، ذلك أنه اعتمد على مجموعة كبيرة من النسخ، وكشف العمل عن الجهد الكبير الذي بذل في قراءتها ومقابلة نسخها وضبطها وتوضيح معانيها، لكن الدروبي راعى - مضطرا – روح العصر فحذف من تحقيقه مقامة (رشف الزلال عن السحر الحلال) وتسمى أيضا (مقامة النساء) على الرغم من تأكيده نسبتها إلى السيوطي(٤)، وتوافر سبع نسخ لها(٥).

---

(١) نشرت سنة ١٩٨٠م، عن دار فوزي للطباعة، القاهرة.

(٢) خرج هذا العمل تحت عنوان : منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، تحقيق إبراهيم شعلان ومحمد نغش ومراجعة عبدالعزيز الأهواني، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٨٧هـ - ١٩٦٨م.

(٣) حسن عباس، **فن المقامة في القرن السادس**، دار المعارف بمصر، ١٩٨٦م، ص١٠٩.

(٤) انظر : **شرح مقامات جلال الدين السيوطي**، تحقيق: سمير الدروبي، الطبعة الأولى، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م، ١٤١/١.

(٥) انظر : **المرجع السابق**، ١٧٥/١.

إن ما تتعرض له المقامات التراثية من تحريف أو تشويه، نتيجة تقلبها في أيدي النساخ، أو ما يحدث لها من بتر أو حذف ناتج عن رؤية محققيها، أو ما يدور من كلام حول صحة نسبتها إلى مؤلفها تسلم منه المقامات المعاصرة، فهي تخرج إلى النور معبرة تمام التعبير عن روح كاتبها، بداية بتأكده من مادتها، ومرورا بمراجعة تجارب طباعتها (البروفات)، وانتهاء بطريقة إخراجها، وشكل غلافها الذي يضم اسم مؤلفها.

لذا فإن الدارس لنصوص الدكتور صلاح جرار التي سماها (المنامات الأيوبية) سوف يسقط من حسابه بلا شك أي تفكير في تلك الأمور التي تشغل حيزا لا بأس به عند مقاربة أية مقامة تراثية.

ولعل الذي دفعني إلى عقد هذا المبحث، وأغراني بالتقديم بهذا الكلام الذي قد يقال بأنه يصدق على كل المقامات التي كتبت في العصر الحديث هو الخصوصية التي تتميز بها نصوص صلاح جرار، فهو بخلاف جميع المقاميين في العصر الحديث قد أوهم قارئه بأنه وقع في تلك المآزق التي عانتها المقامة التراثية، وأن عمله لم يسلم من عبث العابثين، وتحريف المحرفين، وقد أوصل هذه الفكرة عن طريق لعبة ذكية، أشعلت هذا الحس المختفي لدى القارئ.

تمثلت هذه اللعبة في العنوان الذي وسم به مقاماته، فقد أثبت لها في صدر عمله عنوانين مختلفين، وكأن هذا الاختلاف جاء من تعاقب الدهور وكر الجديدين عليها، إنه يخاتل القارئ بهذا الفخ، والعنوان بلا شك هو أول ما تصافحه عين المتلقي، ليقرر بعد ذلك بأنه ينظر إلى أثر مقامي تراثي، قد شهر عند الناس باسم (المنامات الأيوبية) لكن اسمه الحقيقي الذي يرتضيه محققه هو (إخبار الأنام بأخبار المنام).

ومثل هذا الاختلاف في العنوان شائع في المقامات التراثية، فالقاضي الرشيد أحمد بن علي بن الزبير الغساني قد كتب (المقامة الحُصَيبِيَّة) وتعرف أيضا باسم (أمنية الألمعي ومنية المدعي)، وقد وقع الاضطراب في هذا الأثر الأدبي نتيجة اختلاف التسمية فتوهم بعض الباحثين أنهما عملان مختلفان لا عمل واحد (١).

إن هذا الاختلاف الذي يظهر عند تحقيق نسبة بعض الكتب التراثية هو الذي قصد صلاح جرار إيصاله إلى المتلقي، ليضرب بعمله في عمق التراث موهما أن نتاجه لا يمت إلى الواقع المعاصر بصلة.

يحيل جرار إلى ذلك الفن المتعدد الوسائط، ذلك اللون الذي نشأ في بدايته على شكل أمالٍ

(١) انظر : ابن الزبير الغساني، **المقامة الحصيبية**، دراسة وتحقيق خالد الجديع، مجلة عالم المخطوطات النوادر، المجلد الثامن، العدد الثاني، رجب – ذو الحجة ١٤٢٤هـ / سبتمبر ٢٠٠٣م – فبراير ٢٠٠٤م، ص٣٩٠.

كان يلقيها البديع على طلابه، فالخطأ الذي يلمحه القارئ - في العصر الحديث - لعمله المقامي والاستغراب من بعض الأفكار أحيانا، يرتد إلى أطراف عدة، وتتقاذفه إن أرادت التنصل منه، بحيث لا يستطيع القارئ - في أحيان كثيرة - الجزم بنسبته إلى أحدها، إنها سلسلة وسائطية :

المؤلف ! إملاء ! مملى عليهم (التلاميذ) !

! نساخ آخرون تالون ! تحقيق ! مدونة مغلقة.

إن الفخ الكتابي الذي نصبه صلاح جرار يحيل على هذه الوسائط جميعها، وكأنه يقول للقارئ الذي قد لا يروقه بعض ما يشاهد، أو للسلطة التي قد تسائله عن شيء من أفكاره : هذا ليس مني، إنما هو من تحريف المحرفين، ليلغي بذلك الطريقة الحديثة في الكتابة، تلك التي يكون المؤلف وحده هو المسؤول، والتي تلغى فيها الوسائط التراثية جميعها، لتتكون المادة المقامية من نقطتين متصلتين هما :

المؤلف ! مدونة مغلقة.

عند تحديد المسؤولية الدقيقة في النص التراثي لا يمكن أن نحمل المؤلف عثرات خطوات لم يشرف عليها، أو بعبارة أدق : لا يمكنه الإشراف عليها، إن المؤلف التراثي ليس مسؤولا عن خطأ المملى عليه ولا عن عبث النساخ، ولا عن رؤية المحققين، فالشفاهية التي يحيل عليها عنوان مقامات جرار والتي ارتبطت بولادة المقامة " تستدعي انفصالا بين النص وكاتبه "[(١)]، فيتفرق الدم بين القبائل، وهذا ما يرومه جرار.

على أن فذلكة العنوان التي راغ إليها جرار والتي تحيل إلى السلسلة الوسائطية لن تمدرعه لحظة التصاقب مع الخطر السلطوي، إن رام الرقيب العربي المتجني إدانته، ولكنها تظل – على كل حال – لبنة الأساس التي سيشيد فوقها صرح الأحلام المنامية بوصفها العنصر الحمائي الأقوى، فهي إن لم تدلفه إلى ذلك فلن يعدم في حال خسارته المتعة القلمية، وذلك من خلال ممارسة لعبة كتابية لا تخلو من طرافة، لتكون واحدة من المتاريس الوهمية التي يدرأ بها عالم الواقع، فتنضاف إلى حيل أخرى ستكشف عنها الدراسة.

المبحث الأول – روافد التلقي :

يبدو الأمر أكثر عسرا حينما يتعلق بمقاربة فن المقامة، ذلك أنه ليس جنسا بسيطا يمكن الدخول إلى عالمه بسهوله، كما أنه ليس له نظير في آداب الشعوب الأخرى حتى يفاد من الطرق

(١) عبدالله إبراهيم، **السردية العربية**، ص٢٤.

الاقتحامية التي يسلكونها، بالإضافة إلى " أنه ليس من الممكن مقاربة المقامة بمثل ما تقارب به الأنواع الشعرية التقليدية، فهذه الأخيرة، ولأسباب عديدة ذات مدخل سهل "(١).

وأحسب أنه من المجازفة وصف المقامات بأنها " أوضح الأنواع وأكثرها تحديدا وتميزا بين أنواع الكتابة النثرية العربية كافة في العصر الوسيط "(٢)، إلا إذا كان هذا الوصف يحيل على مقامات البديع وحدها فحينئذ يمكن عدها " بدعة أدبية تكاد من فرط تميزها عن أنماط الكتابة المعهودة تكون ناجمة عن غير أصل "(٣).

وربما رسم القارئ أو الناقد لدى تماسه مع العمل المقامي خطوطا كبرى، وحاول أثناء رصد الأبعاد المقامية الإمساك بخيوط لعبتها، لكنه ومن خلال معايشتي له فن يستعصي حتى على التصنيف، لون أدبي أشبه ببهلوان يرقص فوق حبال الأجناس الأدبية قاطبة.

تحيل هذه العبارات للوهلة الأولى إلى مبالغة قد يقال إن الدافع لها هو التقارب مع هذا الفن والنظرة الإعجابية لهذا اللون والتعصب التراثي لهذا الجنس، لكن هذه التهمة ما تلبث أن تتبدد حينما نطل إطلالة سريعة على مسيرة هذا الفن.

لقد لفت بعض الباحثين إلى أن أصول هذا الفن موجودة عند ابن دريد(٤)، لكننا نرى عند البديع أشياء أخرى، فنقرر أنه هو المبتكر لهذا الفن، وأن أصوله قد استقرت في نتاجه، لكننا نفاجأ عندما نقرأ مقامات الحريري أن هناك أمورا لم تصل إلى حد الاستواء في مقامات البديع فعمل الحريري على إنضاجها، فالبطل الذي لم يظهر في بعض مقامات البديع، صار حاضرا في كل مقامات الحريري، والتغرب الذي لف جل مقامات الهمذاني، أطبق على جميع مقامات الحريري، والكدية التي خلا منها لفيف من مقامات الهمذاني صارت ضربة لازم عند الحريري.

يحكم من يقرأ مقامات الحريري بأنه يحرص على أن يكون لمجموع مقاماته وحدة تأليفية كبرى هي بمنزلة السلك الرابط بين كل المقامات، وهذا ما لم نجده عند البديع، فمن يطالع عمل الحريري يجد الشخصين الرئيسين : الحارث بن همام، وأبا زيد السروجي يلتقيان لأول مرة في المقامة الأولى(٥) ثم لا ينكر أحدهما الآخر في بقية المقامات على الرغم من كثرة الاغتراب، وطول

---

(١) عبدالفتاح كليطو، **المقامات : السرد والأنساق الثقافية**، ص٦.

(٢) فدوى مالطي دوجلاس، **بناء النص التراثي**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د.ت، ص٩٥.

(٣) حمادي صمود، **الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة**، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٨م، ص١١.

(٤) أول من قال بهذا الرأي من المستشرقين مرجليوث، انظر : دائرة المعارف الإسلامية، النسخة الإنجليزية، مادة (مقامة)، ١٠٧/٦، وأشهر من تبنى هذا الرأي من المحدثين العرب زكي مبارك، انظر : زكي مبارك، **أحاديث ابن دريد ومقلدها بديع الزمان**، مجلة المقتطف، سنة ١٩٣٠م، مجلد ٧٦، ص٥٨٨.

(٥) وقد سماها (الصنعانية) انظر : **مقامات الحريري**، دار صادر، بيروت، د.ت، ص١٦.

الزمن، وانتحال التنكر، وتعمد الحيل، وتتوج المقامات بتوبـــة السروجي في المقامة الأخيرة(١)، وقد أشار أحد الباحثـــين إلى ذلك (٢).

هل هذا الانتظام الذي نجده عند الحريري إيذان بثبات المشروع المقامي، وإعلان عـــن أن قواعده أضحت ثابتة بعد أن مرت بشيء من ذلك عند البديع ؟، إن وقوف مُطْلِق هذا الحكـــم عنـــد مقامات الحريري يسوغ له إطلاق ذلك التقعيد، لكن الذي يرصد سير المقامة بعد الحريري يجد أنها انفلتت من أربطتـــه، ولم ترتض أن توثق بأغلال تظل حبيستها.

لقد غابت الكدية وحل محلها الوعظ المطبق عند الزمخشري الذي أنشأ خمسين مقامة " يعظ فيها نفسه وينهاها أن تركن إلى ديدنها الأول بفكر فيه وذكر له إلا على ســـبيل التنـــدم والتحـــسر، ويأمرها أن تلج في الاستقامة على الطريقة المثلى "(٣)، وطمس مع غياب الكدية الراويـــة والبطـــل اللذين كانا أساسا في مقامات البديع والحريري.

ثم تقلبت المقامة بعد ذلك بين الحنين إلى السنن الأول عند رائديه وبين شق آفـــاق جديـــدة تتشكل وتختفي بسرعة البرق مع كل تجربة مقامية، لقد تخلصت المقامة بعد البديع والحريري مـــن طولها المحدود، فأصبح مألوفا بعدهما أن تقرأ مقامة تربو على مائتي صفحة،كما عند الشيرازي في مقامة (طيف الخيال)، وصار شائعا أن ترى مقامات ليس فيها راوية أو بطل أو حتى مجرد قص، بل حتى السجع الذي يعد أهم مقوم للمقامة تخلصت بعض النـــصوص المقاميـــة التاليـــة للبـــديع و الحريري منه(٤).

لقد بدأ هذا الفن أكولا للفنون الأخرى، حيث ازدرد القصيدة الشعرية، ثـــم ثـــارت شـــهيته فانقلب أشبه بوحش كاسر يهجم على الأجناس الأدبية جميعها ويقوم بالتهامها، فقد احتضن الخطبـــة، واستطاع ابتلاع الرسالة، وتمكن من هضم جنسين أدبيين يتصفان بثقل التجربة وشدة الوجازة همـــا المثل والحكمة(٥).

أيضا شملت المقامة بثوبها الفضفاض الوصية، وضمت السيرة الذاتية، واحتوت علـــى أدب الرحلات، واستوعبت المقالة، مع احتفاظ بعضها بالطابع القصصي، ومحاولة قسم منهـــا مـــسرحة

---

(١) وقد سماها البصرية، انظر : **مقامات الحريري** ص٤٤٢.

(٢) انظر : **تطور شخصية المكدي في المقامات من الهمذاني إلى الحريري**، بحث للأستاذ إبراهيم حمادو، حوليات الجامعة التونسية، العدد ٢٥، السنة ١٩٨٦م، ص١٦٠ بتصرف.

(٣) **مقامات الزمخشري**، الطبعة الثانية ، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٧هـــ - ١٩٨٧ م، ص١٤.

(٤) انظر : خالد الجديع، **المقامات المشرقية**، ص٢٢.

(٥) انظر : **المرجع السابق**، ص٤٢٥.

الأحداث [١].

لقد أصبح القارئ بل الناقد المتمرس – في كثير من الأحيان – لا يستطيع الجزم بنسبة نص إلى جنسه، فلا يكاد الأثر المقروء يبين عن هويته، لقد أضحى مترددا بين فنون عدة، ثم هدأ هذا السعار المقامي مع بداية العصر الحديث فأضحت المقامات التي أنشئت في عصر النهضة موازية للنصوص البديعية والحريرية.

لكن ماذا عسى (المنامات الأيوبية) للدكتور صلاح جرار أن تقول وهي تعد أحدث نتاج مقامي نشهده ؟ لقد ظهر هذا العمل في عصر التقنيات الكتابية المتطورة، في عصر السرديات، في عصر الدراسات السميائية، عصر التفكيك والتركيب، عصر الأقنعة التراثية.

قبل أن نقارب البنية السردية لمقامات الدكتور جرار، يلح سؤال كان الداعي لتقديم تاريخ المقامة السابق، هو كيف نظر الدكتور جرار إلى الإرث المقامي ؟ وكيف تعامل معه ؟ وما الروافد المقامية التي تلقاها أثره الأدبي بالقبول ؟ وما العناصر المقامية التي ضرب صفحا عنها ؟، وكيف كانت علاقة مقاماته بالأجناس الأخرى ؟

تسهيلا لمقاربة هذا الموضوع يحسن تقسيم روافد التلقي في (المنامات الأيوبية) إلى منبعين، أحدهما داخل الجنس المقامي، والآخر خارجه.

١ - **الروافد الداخلية** :

حتى يتم ضبط تلك الروافد فإني سألتزم مقامات البديع والحريري والمقامات التي سارت بمحاذاة عمليهما معيارا للقواعد المقامية، ذلك أن التراث المقامي بعدهما يصعب ضبطه والسيطرة عليه، وبالتالي يستحيل التأكد من أن هذا التأثر جاء من الجنس المقامي أم من جنس آخر، ولعل أبرز المزودات داخل التيار المقامي يتمثل فيما يلي :

أ- **مقامات بديع الزمان الهمذاني** :

وتعد الرافد الأقوى في إمداد (المنامات الأيوبية)، ذلك أن مقامات البديع هي أساس هذا الفن، وهي المحملة بكثير من تقنياته الكتابية، فالراوية والبطل اللذان يمسكان بتلابيب العمل المقامي واللذان اخترعهما البديع لهما حضور في مقامات جرار.

والفعل القصصي الذي هو لحمة المقامة البديعية مستلهم في (المنامات الأيوبية)، بحيث لا تكاد توجد مقامة من مقامة جرار خالية من القص.

وإذا كان التغرب سمة من سمات مقامات الهمذاني، فالبطل عنده كثيرا ما يهجر الأهل

(١) انظر : **المرجع السابق**، ص٤٢٦.

والوطن ويضرب في الأرض فإن شيئا من ذلك قد تسلل إلى المقامة الجرارية، فأضحى أبو أيوب الهندي يجوب الأقطار والأصقاع قبل أن يدلف إلى قصته، نجد ذلك واضحا في : (المنامة الاسترالية) و (المنامة الأطلنطية) و (المنامة الأفريقية) و (والمنامة البحرية) و (المنامة التركية) و (والمنامة الحكمية) و (المنامة الحمصية) و (المنامة الدمشقية) و (المنامة الرومية) و (المنامة الصينية) و (المنامة العثمانية) و (المنامة العنكبوتية) و (المنامة الغرناطية) و (المنامة الفضائية) و (المنامة المالطية) و (والمنامة المسقبلية) و (المنامة الهندية).

وقد عد بعض النقاد (التعرف) سمة من سمات البناء المقامي الذي شيده البديع(١)، فالراوية بعد أن تتم القصة يتعرف على البطل لتنتهي بذلك الحكاية، لكننا لا نجد ذلك إلا في إطار ضيق عند جرار، إذ اقتصر اكتشاف الراوية للبطل وتعرفه على ثلاث مقامات فقط هما : (المنامة الشيطانية) تلك التي قام فيها البطل أبو أيوب الهندي بترويع الراوية علقمة بن مرة الشيباني، و(المنامة الطهرانية) التي شجب فيها البطل قرارات المؤتمر ثم تعرض للضرب والركل، فلما دنا منه الراوية تبين معالمه، و (المنامة اليمنية) التي تلقى فيها الراوية خطابا مجهول المصدر ثم تبين له أن مرسله هو البطل، أما في سائر المقامات فالراوية يعرف البطل منذ مطلع المقامة.

وتمتلئ مقامات البديع بالوعظ، لكنه وعظ قصد البطل منه إلى الكدية ونيل العطاء عن طريق الاحتيال على الناس وخديعتهم(٢)، أما الوعظ الحقيقي الذي لم يقصد منه البطل السؤال والاحتيال فلم يرد عند البديع إلا في مقامتين حسب، هما (المقامة الأهوازية) و (المقامة الوعظية) (٣)، ويسايره جرار في قلة الوعظ الصادق في مناماته، حيث ظهر في مقامتين أيضا هما (المنامة الطهرانية) و (المنامة المقدسية)، أما الوعظ من أجل المال أو بغرض الاحتيال فمنعدم في (المنامات الأيوبية).

والتوظيف للآيات القرانية، أو التعالق مع كلم القرآن وعباراته بيِّن في مقامات البديع، وقد تفنن جرار في الاستشهاد بالآيات القرآنية، و التعبير باللفظ القرآني، كقوله في (المنامة الاسترالية): " وحشرنا لك فيها من الأنعام، والنبت ذات الأكمام، وجعلنا لك فيها من كل زوجين اثنين، مما يروق للعين "(٤).

---

(١) انظر : عبدالله إبراهيم، **السردية العربية**، ص٢٢٩.

(٢) انظر : **المقامات المشرقية " ٥٥٠ – ١٢٠٠ هـ "**، ص ٨٠.

(٣) انظر : **المرجع السابق**، ص٢٤١.

(٤) صلاح جرار، **المنامات الأيوبية**، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣م، ص٧.

وكقوله في (المنامة المستقبلية) : " فمن ثقلت موازينه بالمنجزات والمآثر شرعت له الأبواب، ومن خفت موازينه وخلت من المفاخر نصحوه بالإياب "(١).

وتحفل كل من (المنامة البحرية) و (المنامة الحلبية) و (المنامة الدمشقية) و (المنامة الشهابية) و (المنامة الشيطانية) و (المنامة المقدسية) و (المنامة النعلية) باقتباسات من آي الذكر الحكيم أوردها المؤلف بنصها.

وإذا كان السجع من أهم خصائص المقامات بل يكاد يكون السمة الرئيسة فيها التي تميزها عن غيرها من فنون القول (٢) - وهو ظاهر عند البديع، ملتزم في أثره الأدبي - فإن (المنامات الأيوبية) لم تستطع أن تغفله، لذا جاء كثير من كلم جرار موشحا بالأسجاع.

وقد كانت علاقة المقامة بالشعر حميمة، حيث حملت لنا مقامات البديع كثيرا من المقطعات الشعرية، وهذه الحميمية لم تختف في (المنامات الأيوبية) إذا تناثرت القصائد داخل البنية المقامية في تواشج وتآلف.

ب – مقامات الحريري :

إن صح أن نقول بأن بديع الزمان الهمذاني قد تحمل أعباء التأسيس لفن المقامة فإنه ليس من الخطل القول بأن الحريري تولى العملية التثبيتية للنسق، وعمل على حراسته، فالبطل والراوية وإن كانا عضادتي اللون المقامي لكن بديع الزمان قد غيب البطل الإسكندري في كثير من مقاماته فلم يظهر - على سبيل المثال – في (المقامة البغدادية) و (المقامة البشرية) و (المقامة الغيلانية) و (المقامة الصيمرية) أما الحريري فلم نفتقد بطله أبا زيد السروجي في أية مقامة، بل كان حاضرا فيها جميعها ؛ لذا يمكن القول بأن جرارا متأثر في إظهار بطله في جميع مقاماته بالحريري لا البديع الذي لم يعمم ذلك على أثره الأدبي.

وإذا كان بديع الزمان قد أنشأ رسائله بعيدا عن مقاماته، بحيث تمثلا عنده جنسين منفصلين يحمل كل منها سمات وخصائص متباينة فإن الحريري آثر اندغام الرسالة داخل بناء المقامة، فجاء قسم من مقاماته حاضنا لرسائله، فهو يضمن (المقامة المراغية) رسالة إحدى كلماتها معجمة والأخرى مهملة، وتشتمل (المقامة القهقرية) على رسالة تقرأ من أولها بوجه ومن آخرها بوجه آخر، وتضم (المقامة الرقطاء) رسالة حروفها أحدها منقوط والآخر بغير نقط.

إن هذا التوالب بين الجنسين لدى الحريري قد جعل المقامة تطفح بالتكلف، وتتضح بالصنعة، لكنه عند جرار جاء خلوا من ذلك، فلم يحدث من تداخل الجنسين هذا التعمل، بل كان

(١) **المنامات الأيوبية**، ص١٩٧.

(٢) انظر : **فن المقامة في القرن السادس**، ص٣٦٣.

التحالف بينهما متوائما ومتسقا، وأدنى قراءة للمنامة اليمنية لديه تكشف عن ذلك.

لقد كان أثر الحريري في (المنامات الأيوبية) قائما على قبول مبدأ التداخل بين الجنسين لا منساقا نحو أسلوبه، ولهذا أحسن جرار اقتناص منطقة التأثر، فقبل المبدأ لكنـــه رفــض الطريقـــة، ليحقق بذلك العودة الإيجابية للأموات داخل عمله المعاصر.

ج – منامات الوهراني :

تقرأ الحديث عن المنامات التراثية عند بعض الباحثين فتظن أنها كثيرة وأن لفيفا من الكتاب قد مارسوها، فهي ترد بصيغة الجمع، ودون تحديد عَلَم لها، بل على هذا النحو (المنامات الأدبية) [١] فإذا فتشت ألفيتها مرتبطة بعلم واحد هو الوهراني، ولذا كان يحسن أن يعنون لها خشية المخادعة العنوانية بـــ(المنامات الوهرانية)، أو بـــ (منامات الوهراني) كما صنع الدكتور محمد زغلول سلام[٢] ، وإذا وليت وجهك قبل هذه المنامات ودققت فيها بشكل أكبر لم تجد سوى منام واحد لا منامات متعددة، كما يوحي بذلك العنوان الذي وضعه محققا آثار الوهراني.

وأحسب أن هذا العنوان وإن لم يكن دقيقا لكنه لم يأت من فراغ فابن خلكان يذكر في ترجمة الوهراني " أنه عمل المنامات والرسائل المشهورة "[٣]، لكن هذه المنامات انسلت من العصور فلم تحفظها، ولم يبق للوهراني غير منامه الشهير الذي يقول عنه ابن خلكان : " ولو لم يكن له فيها إلا المنام الكبير لكفاه "[٤].

وقد كتب لي أن أتتبع سير المقامات عبر حقبها المختلفة إلى ما قبل العصر الحديث فلم أعثر على منامة في العصر الأيوبي عند غير الوهراني، فإذا وسم الدكتور صلاح جرار عمله بـــ(المنامات الأيوبية) فهو يقصد – دون ريب - التعالق النصي مع نتاج الوهراني ليس غير.

لقد آثر جرار أن يسمي عمله منامات لا مقامات - مع أن المنامة ضرب من اللون المقامي – ليؤكد على أن مقاماته حدثت في المنام، فهي لا تعدو أن تكون أحلاما للبطل لا يؤاخذ عليها، وهو بذلك يمسك بالخيط الدقيق الذي مدَّه الوهراني ليسير على نهجه ليس في العنوان فحسب بل في القصة المقامية.

د – المقامات في العصور التالية :

لم تقتصر كتابة المقامة العربية على العصر الأيوبي الذي تحيل إليه مقامات جرار، بل

(١) انظر : عمر موسى باشا، **الأدب في بلاد الشام عصور الزنكيين والأيوبيين والمماليك**، الطبعة الأولى، دار الفكر للطباعة والنشر، دمشق، ١٤٠٩هـــ - ١٩٨٩م، ص٨٤٦.

(٢) انظر : محمد زغلول سلام، **الأدب في العصر الأيوبي**، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٠م، ص٢٦٤.

(٣) ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، تحقيق إحسان عباس، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ٣٨٥/٤.

(٤) **المصدر السابق**، ٣٨٥/٤.

استمر العطاء المقامي متدفقا دون توقف، وقد كان لتلك التجارب المقامية تجديدات سحبت ذيولها على هذا اللون المتصف بعدم قرار قواعده.

وأنت واجد لدى تمعنك في مقامات جرار أثرا من تلك التجارب، فعلاقة اسمي الراوية والبطل بموضوع المقامات ليس له أثر عند البديع والحريري، فلم يسم البديع راويته عيسى بن هشام أو بطله أبا الفتح الإسكندري لغرض له علاقة بنتاجه، وهكذا الأمر مع الحريري الذي لم يكن لاسم راويته الحارث بن همام أو بطله أبي زيد السروجي معنى ينعكس على المقامة أو تنعكس عليه.

أما المقامات التالية لهما فيظفر القارئ لها بشيء من هذا الأثر، نجد ذلك واضحا عند تاج الدين اليماني عندما سمى راوي مقامته زارد بن لاقم ؛ لأنها تدور حول فن التطفل، وعند صلاح الدين الصفدي عندما سمى راوي مقامته شعلة بن أبي لهب ؛ لأنها تتناول وصف حريق، ولدى القلقشندي عندما أطلق اسم الناثر بن نظام على راوية مقامته ؛ لأنها تعالج صناعة الكتابة[١].

صنع ذلك جرار فسمى راويته علقمة بن مرة الشيباني ؛ لأنه لم يرو له من قصص المنامات إلا ما كان علقما مر المذاق[٢]، وعمم ذلك على البطل الذي سماه أبا أيوب الهندي ؛ لأنه احتمل الملمات، وصبر على شدائد الزمان وصروف الأيام صبر سيدنا أيوب عليه السلام[٣].

أثر آخر لمقامات العصور الوسيطة على (المنامات الأيوبية) تمثل في طول المقامة، فالمقامة الهمذانية أو الحريرية كانت ذات طول يقترب من طول المقالة المعاصرة، أما المقامات التالية فقد رأينا لها أطوالا مختلفة، فمقامة (العمامة اليمنية) لشمس الدين البكري الصديقي تنيف على مائة ورقة، و مقامة (طيف الخيال) للشيرازي تزيد على مائتي ورقة[٤].

أفاد من ذلك جرار عند كتابته للمنامة (الحلبية) التي أربت على ثلاثين صفحة، وهو طول لم يعهد عند متقدمي كتاب المقامة.

وإذا كان بعض من تلا البديع والحريري قد زاوج بين السجع والترسل، ولم يلتزم الأسلوب المسجوع في مقاماته، والذي يعد أهم سمة مقامية لدى رائديه، ومن هؤلاء ابن الجوزي والجلال الصفدي[٥] فإن جرارا يسير في ركابهم – أحيانا - فترد عنده كثير من العبارات التي يتخلص فيها من السجع.

---

(١) انظر : **المقامات المشرقية**، ص٤٤٢.

(٢) انظر : **المنامات الأيوبية**، ص٦ .

(٣) انظر : **المرجع السابق**، ص٥.

(٤) انظر : **المقامات المشرقية**، ص٢٣.

(٥) انظر : **المرجع السابق**، ص ٦٠٢.

وقد تقلبت المقامة بعد روادها الأوائل في عالم العجائب والغرائب وأدخلت خوارق العادات والنواميس إلى مبناها، كما عند ابن ريان في (المقامات الريانية)، أو عند عبدالرحيم العباسي في مقاماته العشر[١]، فهل سرى هذا التحول إلى (المنامات الأيوبية) ؟.

لا تحتاج إلى طول بحث داخل بنية مقامات جرار لتدرك أن هذا اللون الغرائبي قد تسلل إلى مقاماته، فالبطل في (المنامة الخلخالية) يقول إن " عاصفة هوجاء قد هبت على الحي، وأحالت النهار ظلاما،حتى خلت إن القيامة قد قامت، فلما هدأت انقشع الغبار عن بساط موشى بديع يخلب الألباب، ينبسط أمامي كأنما يدعوني لأجلس عليه، فلبيت الدعوة وطرحت نفسي عليه، فثارت العاصفة مجددا، وطار البساط حتى صار كريشة في مهب الريح، وأنا متشبث به، ثم راح يسبح في الهواء كقارب فوق الماء "[٢].

وهو في (المنامة العرقوبية) يقود " مركبة فضائية عملاقة تستطيع أن تتنقل بين الأمكنة مهما تباعدت بينها المسافات، وبين الأزمنة مهما تطاولت بينها الآماد، وإذا شئت أن تزور أي مكان في أي زمان، فما عليك إلا أن تشير بقلم دقيق إلى المكان على خارطة للدنيا مثبتة أمام كرسي القيادة، وإلى الزمن الذي تريد في تقويم زمني مثبت على جانبي الخارطة "[٣].

٢ - الروافد الخارجية :

وهي منابع استقت منها مقامات جرار شيئا من مادتها، ولم تكن هذه المادة مستودعة في بنية المقامات السالفة، إنها روافدلم تمتزج بالبنية المقامية عند السابقين، ومن هذه الروافد :

أ – الحديث النبوي :

إذا كانت مقامات الرواد قد تفاعلت مع آي القرآن وكلمه، فإنها لم تضم داخل بنيتها شيئا من الأحاديث النبوية، التي أسهمت في البنـــاء المضموني عند جرار، فهو في (المنامة الصحفية) يورد حديثين شريفين، أحدهما يندب المرء إلى ترك ما لا يعنيه، والآخر يتضمن دعوة للإنسان أن يحب لأخيه ما يحب لنفسه، وهو في (المنامة الصينية) يسوق ثلاثة أحاديث يصدرها بقوله : قال صلى الله عليه وسلم، وتدور هذه الأحاديث حول الظلم وعاقبته الوخيمة في الدنيا والآخرة.

ب – كتب التاريخ والتراجم :

إن من يقرأ (المنامات الأيوبية) يلمس بوضوح أن كاتبها قد استشار عند تأليفها كثيرا من كتب التاريخ والتراجم، ويبدو ذلك واضحا في (المنامة الحلبية) التي شحنت بأشعار أبي الطيب

---

(١) انظر : **المرجع السابق**، ص ٥٤٣.
(٢) **المنامات الأيوبية**، ص١٠٩.
(٣) **المنامات الأيوبية**، ص١٥٥.

وأخباره، وفي (المنامة الحمصية) التي تضم شيئا عن حياة خالد بن الوليد، وفي (المنامة الدمشقية) التي اشتملت على طرف من سيرة صلاح الديـن، وفي (المنامة العثمانية) التي صورت بعض مآثر السلطان عبد الحميد الثاني.

بل ربما كشفت المقامة عن أن الكاتب بذل جهدا في قراءة المادة المقامية المشكلة للعمل، وقد بدا ذلك واضحا في (المنامة الغرناطية) التي رسمت بدقة أدوار كل من موسى بن أبي الغسان وأبي عبدالله الصغير في المشهد الأندلسي آنذاك.

ولا يكتفي جرار بانداح المادة التاريخية في عالم مقاماته من خلال أسلوبه، بل تحضر بعض الأقوال بنصها وتتزاحم داخل الهيكل المقامي، برز ذلك في (المنامة الصينية) التي توقفت حركتها القصصية لإيراد أقوال للخليفة العباسي المنصور وجعفر بن يحيى البرمكي وأبي بكر الطرطوشي، ووهب بن منبه، وبعض حكماء الهند.

ج- التراث القصصي العربي السابق للمقامات :

ليس المجال هنا محتملا للوقوف عند الآراء التي تناقش معرفة العرب بالقص قبل ظهور فن المقامات، فالحكايات الواردة في بعض الكتب التراثية تحسم الموضوع لصالح المعرفة به.

ومن تلك الحكايات قصة الأخوين اللذين نزلا إلى مرعى خصيب يرعيان غنمهما، وكان في المرعى أفعى، فنهشت أحدهما فقتلته، فطلب أخوه الأفعى ليقتلها، فعرضت عليه الصلح على أن تعطيه في كل يوم دينارا، فوافق وحلف لها وأعطاها المواثيق لا يضرها، وجعلت تعطيه كل يوم دينارا، فكثر ماله حتى صار من أحسن الناس حالا، وأكثرهم مالا، ثم إنه تذكر أخاه فقال : كيف ينفعني العيش وأنا أنظر إلى قاتل أخي ؟ فعمد إلى فأس فأخذها ثم قعد لها بالطريق، فمرت به فتبعها فضربها فأخطأها ودخلت الجحر، وبقيت أثر الفأس فوق جحرها، ثم عاد إليها يطلب المصالحة فقالت : كيف أعاودك وهذا أثر فأسك[(١)].

لقد ألقت هذه القصة بظلالها على (المنامة الكابوسية) فأوردها بنصها، واستثمر دلالتها في إسقاطات معاصرة أجاد فيها.

د – حكايات ألف ليلة وليلة :

وقد قصدها جرار قصدا دون بقية الحكايات الشعبية واستلب شيئا من بنيتها، محاولا التجديـد في الطريقة العرضيـة للمقامة، لقد كانـت المنطقة التي شهدت تواشج (المنامات الأيوبية) مع (حكايات ألف ليلة وليلة) هي نقطة الانطلاق ولحظة التوقف، وهما مرحلتان تعتمدان في الحكايات على عبارات تتكرر في كل قصة.

---

(١) انظر : أبو الفضل الميـداني، **مجمع الأمثال**، منشورات دار مكتبـة الحياة، بيروت – لبنان، د.ت، ١٢٠/٢ .

افتتح جرار لحظة البدايـة في (المنامة الطهرانية) بقول الراوية : " بلغني أيها القارئ السعيد، ذو الرأي السديد، والفكر الرشيد "(١)، وختم لحظة التوقف بقول الراوية : " ولما أدرك أبا أيوب الصباح، كف عن الصياح، وسكت عن الكلام غير المباح "(٢).

هـ - التوقيعات :

وهو جنس أدبي يقوم على العبارات الموجزة التي تكتب عند التعليق على حوادث معينة(٣)، ولم أر في الأعمال المقامية السابقة لجرار عملا يحاول استيعاب هذا الجنس الأدبي وإدخاله ضمن بنيته، لقد سبق جرار – فيما أحسب – إلى جعل مناماته تهضم هذا اللون من النثر وتضمه تحت عباءتها.

ويبدو هذا التوالب بين الجنسين في (المنامة النعلية) التي حفلت بنصوص توقيعية لكل من الخليفة العباسي المعتصم، والمعتمد بن عباد ملك أشبيلية، ويوسف بن تاشفين سلطان المغرب، والخليفة المنصور الموحدي.

ولم يكن هذا السرد لتلك التوقيعات بعيدا عن مرام المقامة وهدفها، بل جاء متساوقا مع المضمون الذي جنحت إليه المقامة، ومحققا للغاية التي سعى إليها المؤلف.

و – وسائل الإعلام الحديثة :

تقرأ منامات جرار فترى وسائل الإعلام الحديثة قد مدت قناة تضخ من خلالها مياه العصرية والحداثة، فتحس أن المقامات وإن كانت جنسا تراثيا نما وترعرع بعيدا عن عصرنا الحاضر لكنها قادرة على استيعاب معطيات هذا العصر، بل هي مستطيعة استيعاب خيالات علمية، يُطمح في الوصول إليها في المستقبل، وقد حكمت بهذه القدرة من خلال ما ضمته (المنامة العرقوبية) من خيال علمي لا يكاد يرى إلا في الأفلام الأجنبية.

ظهر أثر وسائل الإعلام المقروءة من خلال (المنامة الصحفية) التي حاول الكاتب من خلالها رسم صورة معبرة لحال الصحافة والصحافيين اليوم، لقد لامس ذلك بشيء من السخرية عندما أشار إلى أنه تمثل للبطل " مخلوق عجيب، ذو طول غريب، ممتد بين الأرض والسقف، خصره كزجاجة الماء، ورأسه كرأس المومياء، كبير مستدير، وأنفه كريشة رئيس التحرير، عيناه سوداوان مستديرتان، يشبهان نظارتي رقيب، فقام ينفض الغبار عن نفسه، كميّت قام من رمسه،

---

(١) **المنامات الأيوبية**، ص١٥٣.

(٢) **المنامات الأيوبية**، ص١٥٤.

(٣) انظر : أنيس المقدسي، **تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي**، الطبعة السابعة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٢م، ص١٤٠.

وراح يوزع الضحكات ويروي القصص والنكات "[١].

ولما سأله البطل من أنت ؟ قال : " أنا صورة كاريكاتيرية رسمني أحدهم وأراد أن يجعلني على صدر إحدى الصحف كي يضحك الناس جميعهم علي، ويسخروا مني "[٢].

ويسخر جرار في شكل كوميديا سوداء من حال بعض المقالات التي أضحت على أيدي رؤساء التحرير مقطعة الأوصال والأجزاء، هذا إن نجت من الموت والإعدام.

وفي (المنامة الحوارية) يظهر أثر وسائل الإعلام المرئية واضحا، ففيها يجلس البطل - أمام ملقي الأسئلة - على كرسي دوار، وبين يديه آلة مربعة الشكل تتنقل الأصابع على أطرافها، ليجيب عن مجموعة من الأسئلة، التي إن تمكن من حلها فسيظفر بالمليون. وهذا السيناريو بلا شك قد قفز إلى منامات جرار من خلال البرنامج التلفزيوني الشهير (من سيربح المليون).

ز – الأمثال الشعبية :

كتب صلاح جرار مناماته بلغة عربية فصحى، لكن رافد الأمثال الشعبية فرض عليه الجنوح إلى شيء من العامية، فهو يورد في (المنامة المالطية) بعضا من الأمثال الشعبية التي تشيع في هذا العصر والتي أضحت على لسان كثير من قاطنيه.

يسوق جرار هذه الأمثال بأسلوب قصصي على سبيل السخرية ؛ لأنه يـرى أنها هي التي قادت للتأخر، وهي السبب في تخلفنا، ومن تلك الأمثلة المثل الشهير : " امش الحيط الحيط وقل يا رب السلامة "[٣]، والمثل المنتشر : " للحيطان آذان "[٤]، والمثل الشائع : " فخار يكسر بعضه "[٥].

ويحاول جرار أحيانا إصلاح اللهجة العامية، فيقدم المثل في صورة فصيحة، لكنه يخسر بريق المثل، وسجعة المقامة، كقوله : " الباب الذي يأتيك منه الريح، أغلقه واسترح "[٦].

المبحث الثاني – الرؤية الفكرية :

حظي الدرس الأدبي في النصف الثاني من القرن العشرين بنصيب كبير من التطور على جميع الأصعدة، سواء ما تعلق منها بطبيعته أو طرائقه أو موضوعاته أو نتائجه، وكان أن أنتج ذلك عزوفا عن بعض الأجناس الأدبية وتهوينا من شأنها، " غير أن سرعة التطور ما لبثت أن دفعت

---

(١) **المنامات الأيوبية**، ص١٤١.

(٢) **المنامات الأيوبية**، ص١٤١.

(٣) **المنامات الأيوبية**، ص١٩٤.

(٤) **المنامات الأيوبية**، ص١٩٤.

(٥) **المنامات الأيوبية**، ص١٩٥.

(٦) **المنامات الأيوبية**، ص١٩٥.

القوم إلى التراجع، فأخذت هذه المعارف تتسرب من جديد إلى حقل الدراسات الأدبية، وقيض لها أن تلقى بعد المناوئين أنصارا، وتجدد الاهتمام بها، وعادت لتتبوأ المنزلة التي هي بها حقيقة "[١].

لقد عادت المقامة إلى إطار الصورة بلبوس جديد على مستوى النقد، وواكب ذلك التطور النقدي تحديث على مستوى الإبداع، ينظر إلى تراثه بعين ويبصر بالعين الأخرى التطورات المتلاحقة للدرس الأدبي، فالكاتب المقامي المعاصر يحترم إرثه، لكنه يرى " ضرورة الانخراط الواعي في الفكر العالمي المعاصر ؛ للاستفادة من المناهج الحديثة والتفتح على الرؤى الجديدة "[٢]، فهو يرى أن الحداثة " لا تعني رفض التراث ولا القطيعة مع الماضي بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى ما نسميه بالمعاصرة "[٣].

تقرأ كثيرا من المقامات التي كتبت بعد بديع الزمان الهمذاني فلا تستطيع أن تحدد العصر الذي كتبت فيه من خلال مادتها، وإنما يكون تحديد زمن الكتابة بالاعتماد على ترجمة كاتبها، ذلك أنها لا تمثل العصر الذي أنشئت فيه، إذ هي تقليد صرف للمقامة البديعية على صعيد الشكل والمضمون.

لكن من يطالع (المنامات الأيوبية) يتمكن بسهولة ليس فقط من تحديد العصر، بل من تعيين السنوات التي خطت فيها عباراتها، إنها بنت عصرها فعلا، كشفت عن قضاياه السياسية والاجتماعية في أسلوب مقامي متطور.

لا أقول هذا منحازا للعمل الذي تعالجه هذه الدراسة، ومن باب تمجيد مادة هذا البحث، ذلك أن الزمن الذي تَرفع فيه المادة المدروسة قيمة المنجز الذي يدورحولها قد ولى إلى غير رجعة.

جاءت (المنامات الأيوبية) في عصر انفتاح فكري وسياسي تشهده كثير من الدول التي أدركت " أن اتجاه الدولة نحو المزيد من التمركز يقود إلى إضعاف الإبداع الثقافي "[٤].

ومع هذا الانفتاح ظل المثقف حذرا من انتكاسة سياسية، وقد جعله ذلك يطلق – أحيانا - بعض العبارات المحتملة لجس النبض، ومحاولة قياس مساحة الحرية المتاحة، وربما لجأ إلى وسائل حمائية أقوى تتمثل في لبس أقنعة تراثية، يبث من خلالها وعيه المعاصر.

---

(١) محمد القاضي، **الخبر في الأدب العربي : دراسة في السردية العربية**، الطبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م، ص١٩.

(٢) محمد عابد الجابري، **التراث والحداثة : دراسات ومناقشات**، الطبعة الأولى، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ١٩٩١م، ص٧ .

(٣) **المرجع السابق**، ص١٥.

(٤) فاضل ثامر، **المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي**، الطبعة الأولى، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ٢٠٠٤م، ص١٣.

إن البنية المقامية بكاملها لدى جرار محكومة بفاعلية قوى القمع السياسي التي يتحرك متسربلا منها وراء تقنيات متعددة، يرى أنها مجتمعة يمكن أن تحقق له الأمان، فهو لا يكتفي بالاختفاء خلف العنوان التراثي (المنامات الأيوبية)، ولا يقنع بتحصين التقنيات المقامية التراثية، وإنما ينقل مسرح الأحداث إلى عالم الأحلام لتذوب المسؤولية، وتتلاشى المساءلة، مثلما تتبدد الأحلام بمجرد الاستيقاظ منها.

لقد ضمت (المنامات الأيوبية) وعيا اجتماعيا وسياسيا حرص الكاتب على إيصاله إلى المجتمع مع احتمائه بثلاثة دروع، وفق الترسيمة الآتية :

السلطة ↔ | العنوان التراثي / الشكل المقامي / الأحـــلام | → الكاتب ← الوعي ← المجتمع

١ - الوعي السياسي :

تحمل (المنامات الأيوبية) مجموعة من الهموم السياسية التي تطمح في إيصالها إلى المجتمع، وأحسب أن تلك المطامح التي تدفع بها مقامات جرار ليست شيئا يخشى من الجهر به، أوالحديث عنه، فقد أضحت كثير من وسائل الإعلام العربية تتناول مثلها وربما أشد منها بشكل مباشر عن طريق التحقيقات والاستطلاعات أو غير مباشر بواسطة التمثيليات والمسلسلات، لكن تلمس هذه الآمال بشكل دقيق وتقديمها في قالب فني راق هو ما يميز مقامات جرار.

وقد دلف الكاتب إلى عرض تلك المنى مع نقطة البداية المقامية، ففي (المنامة الأسترالية) وهي المقامة الأولى من (المنامات الأيوبية) يتغرب البطل عن موطنه – على عادة أبطال المقامات – قاصدا أستراليا، ويعيش فيها عيشة رغد وهناء، وفي ذات ليلة يرى في منامه أنه يقابل إلفا حميما وصديقا قديما، ويدور بينهما حديث عن أرض الوطن، فينقل له الصديق صورة مختلفة عن المشهد الذي كان يراه أثناء إقامته في وطنه، حيث انتهى التفرق وأصبحت الأرض العربية وطنا واحدا، ليس فيها حدود ولا رجال ضرائب ولا حواجز، وعمت الديموقراطية، ورجعت أرض فلسطين برمتها، وعادت للمواطن العربي هيبته وكرامته وعزته.

ولا يكاد هذا الصديق يكمل حديثه عن الإنجازات العربية حتى يقطعه المؤلف بحيلة الاستيقاظ من النوم قائلا :" وبينما كنا نتجاذب الحديث كانت الدواب والبهائم في المزرعة تزداد اقترابا منا وتحلّقا حولنا حتى كادت أن تلتصق بنا، وفجأة ضجت جميعها في وقت واحد، فالأبقار تجأر والحمير تنهق والخراف تثغي والديكة تصيح والكلاب تنبح تعالت أصواتها أكثر فأكثر

فاستيقظت من نومي، فإذا هي حيوانات مزرعتي تضج معلنة طلوع نهار أسترالي جديد "[١].

وينكر البطل في (المنامة الاستنساخية) - بأسلوب مغلف بالأحلام والرمز - على حاكم ترك العدو الغاشم يعبث بالأراضي المغتصبة، وتوجه إلى بلد عربي مجاور من أجل احتلاله وسلب خيراته، ولا أظن أن القارئ سيتعب في معرفة الشخصية التي قصدها المؤلف.

ويلتقي البطل في (المنامة الأطلنطية) بلفيف من الشعراء، يختلفون في الحقب التي عاشوا فيها، ويمتد هذا الاختلاف من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث، وفي هذه المنامة تسمع صوت الإنذار والنصح صادرا من لقيط بن يعمر ونصر بن سيار والطغرائي والقاضي الجرجاني وأبي حفص الهوزني وأمل دنقل والسياب، وغيرهم.

ويبلغ الخيال المجنح والرؤيا الوردية بالبطل مبلغا عظيما، إذ يحلم في (المنامة الأمريكية) أن الآية انقلبت فصارت الغلبة للدول العربية، وأضحت الدول الغربية نهب التوزيع والتقسيم، وفيها يتقاسم البطل مع راعيي غنم خارطة للولايات المتحدة الأمريكية وأوربا، وتوقع وثيقة بذلك يحملها البطل إلى مجلس الأمن.

وفي (المنامة الحمصية) يبعث الكاتب خالد بن الوليد ﷺ من مرقده، ويوقفه من خلال حوار مع البطل على أحوال الأمة المتردية، ويذكر له كيف أن نسل بني قريظة وبني قينقاع قد استباحوا ثغور المسلمين، وانتزعوا القدس منهم، في حين اكتفى العرب بالشجب والإدانة ثم قرروا أن يجعلوا السلام خيارا استراتيجيا.

وإمعانا في الشكوى يقترب الكاتب أيضا من مضمون هذه المقامة في (المنامة الدمشقية) التي يحيي فيها صلاح الدين الأيوبي، ويبث معاناته إليه، وفيها إشارة إلى دور الفرنجة في معاضدة اليهود، واحتفاء بأبطال الحجارة من الفلسطينيين.

ويشير إلى أثر التحالف والتكاتف في الارتقاء بشأن العرب عن طريــق قصة رمزية ضمنـــها (المنامة الشهابية) وفيها يتعرض البطل لهجوم عنيف من قبل قطيع من الذئاب، ويطلب المساعدة من أحياء العرب المجاورة له، فلا يسعفه أحد.

وفي (المنامة الطهرانية) يبدو الكاتب مستاء من عدم جدوى الاجتماعات والمؤتمرات، إذ يصف مؤتمرا حضره جمع من العرب بقوله : " فتكلموا في موضوع السلام، ووقف تشويه صورة الإسلام، ومقاومة الإرهاب، والعمل بما ورد في السنة والكتاب، ودعا فريق منهم إلى محاورة الغرب، ودعا فريق إلى الحرب، وتصاولوا وتجاولوا، وتحاوروا وتداولوا، فمن داع إلى المصالحة، ومن ساع إلى المسامحة، وألقيت الخطب الرنانة، والكلمات الطنانة، وغنى كل مواله، وعرض

(١) **المنامات الأيوبية**، ص٩.

وضعه وحاله، وتطاولت الأيام والساعات، وانشغلت بهم وكالات الأنباء والإذاعات، والمسلمون الذين بلغ عددهم المليار، كانوا في ترقب وانتظار، يأملون أن تكون هذه القمة بداية نهضة إسلامية جديدة، وخطوة نحو التعاون والإصلاح سديدة.

ثم انقشع غبار الخطابات، واندلعت نار البيانات، فخرج المؤتمرون ببيان عريض، ذي كلام مستفيض، لا يضر ولا ينفع، ولا يخفض ولا يرفع، ثم تهيأوا للانفضاض، فارغي الوفاض "(١).

وتذوب حدود الأزمنة والأمكنة في (المنامة العرقوبية)،حيث يركب البطل مركبة فضائية عملاقة تستطيع أن تنتقل بين الأمكنة مهما تباعدت بينها المسافات، وبين الأزمنة مهما تطاولت بينها الآماد، فيطير بها إلى يثرب في العصر الجاهلي رغبة في مقابلة عرقوب الشهير بإخلاف الوعود، وعند لقائه يصب عليه البطل سيلا من الشتائم، لأنه أساء إلى العرب باتصافه بهذه الصفة، فيهب عرقوب مدافعا عن نفسه ويقول : " والله إن إخلافي لمواعيدي لا يعدل قطرة في بئر مواعيدكم الممطولة، قلت : وما ذاك يا عرقوب؟ قال : اسأل القدس الشريف وفلسطين والأراضي السورية واللبنانية المحتلة "(٢).

ويحلم البطل في (المنامة العثمانية) بأنه قد نبت له جناحان طار بهما إلى قصر الخليفة العثماني عبدالحميد الثاني، وفي أثناء مقابلته يكبر البطل فيه رفضه بيع أرض فلسطين لليهود على الرغم من أن الخلافة الإسلامية في تلك الحقبة كانت تعيش ضعفا وعجزا ماليا، وعندما يسأل السلطان عبدالحميد البطل عن حال الأمة الإسلامية يجيبه بأن الأمر تغير، وأضحت فلسطين في أيدي اليهود، يقول البطل : " فلما سمعني أقول ذلك احمر وجهه وانتفخت أوداجه، وأخذ جسمه يرتعد وينتفخ شيئا فشيئا حتى بلغ مبلغا عظيما، ثم انفجر مثل قنبلة هائلة، فاستيقظت من النوم مذعورا على صوت تفجيرات ألعاب نارية تطلق في سماء الحي بالفوز في مباراة رياضية "(٣).

ويستلهم الكاتب في (المنامة الغرناطية) بعضا من الأحداث الأندلسية التي كانت في زمن موسى بن أبي الغسان وأبي عبدالله الصغير، محاولا توظيفها - بعد عرضها - وإسقاطها على الوضع الراهن، في دعوة ضمنية إلى عدم الوقوع فيما وقع فيه أولئك من التنازل لأعدائهم، والتهادن معهم.

ويبلغ التشاؤم حده لدى الكاتب في (المنامة القبرصية) فالحيوانات تستطيع فهم واقعها والتعامل مع الحاسوب المتطور، وتتمكن من حل المشكلات التي تهدد بقاءها، أو تنال منها.

---

(١) **المنامات الأيوبية**، ص١٥٣.

(٢) **المنامات الأيوبية**، ص١٥٩.

(٣) **المنامات الأيوبية**، ص١٦٣.

وفي (المنامة الكابوسية) يقع البطل ضحية أفعى أعطته العهود المواثيق فصدقها وصادقها، لكنها لما تمكنت منه لفت رأسها على عنقه وقامت بخنقه، ولا يخفى على القارئ العادي بله الفطن ما في هذه المنامة من دعوة إلى عدم الوثوق بالأعداء، وإلى أخذ الحذر والحيطة في جميع الأحوال.

ولا يحسن بعض العرب التعرف على أعدائهم، فهم في (المنامة الكوفية) يضربون عبدا ضعيفا يزعمون أنه يتجسس عليهم ولا يلتفتون إلى العدو الحقيقي ؛ مما أثار حفيظة البطل، فقال معلقا على صنيعهم :" إن هذا البغيض الذي تجتمعون على بغضه ليس إلا أداة رخيصة في أيدي أعدائكم، وهو مجنون أخرق، ومأفون أحمق، لكنه لا يستحق أن ينال منكم كل هذا الغضب، وكل هذا الاهتمام، فهو أحقر شأنا من أقدم شسع نعل من نعالكم، ولكني أنصحكم أن تحافظوا على غضبكم هذا، وأن تبقوا على فؤوسكم وحبالكم ونعالكم ونصالكم في أيديكم ريثما آتيكم بمن يستحق منكم الجر والرفع النصب "(١).

وفي (المنامة المستقبلية) يتحسر الكاتب على الوضع الذي آلت إليه الأمة العربية، فهي تأتي في آخر القائمة إذا ذكرت الإنجازات، وتُحُدِّث عن التقدم العلمي، وقد صور الكاتب ذلك من خلال حلم رآه البطل يذكر فيه أنه وقف أمام بوابة منيعة، ذات صنعة بديعة، مكتوب عليها (بوابة القرن الحادي والعشرين) وأنه رأى جميع الأمم والشعوب تتزاحم لدخولها، من خلال تقديم سجل يحفل بذكر المآثر والإنجازات.

وعندما يسأل عن أبناء العرب، يجد أنهم بعيدون عن تلك البوابة، فيحزن لذلك ويسألهم عن السبب، فيجيب أحدهم : " قد وعدنا أصدقاء لنا ممن سبقونا إلى القرن الجديد بأن يرسلوا إلينا من طائراتهم الحديثة ما يحملنا إلى القرن القادم دون أن نتكلف مشقة الطريق، ودون وثائق أو سجلات كما يفعل سائر الناس، فوثائقنا وسجلاتنا قد أحرقت في هذه الفتن الدائرة بيننا، وقد يدخل بنا أصدقاؤنا بوسائل مواصلاتهم المتطورة جدا من البوابة الخلفية للقرن الحادي والعشرين مرورا بالقرن الثاني والعشرين، فأصدقاؤنا، ولله الحمد صادقون أوفياء، وسوف يأتون مهما طال غيابهم وتأخرهم "(٢).

ولا يمل الكاتب من تكرار الحديث عن فلسطين والقدس والمسجد الأقصى، فتلك قضيته التي سطر مجموعة من مقاماته من أجلها، ومن تلك المقامات (المنامة المقدسية)، وفيها يحلم البطل بأن القدس تحررت، ويدعى إلى مهرجان يقام بمناسبة ذلك، تلقى فيه القصائد والخطب،

(١) **المنامات الأيوبية**، ص١٩٢.

(٢) **المنامات الأيوبية**، ص١٩٨.

ويحتفل من خلاله بهذا النصر، لكن فرحة البطل لا تتم إذ سرعان ما استيقظ من نومه " على ضجيج مجموعة من الشبان يحتفلون بفوز الفريق الذي يؤيدونه في مباراة لكرة القدم "(١).

ويصاب البطل بحالة إحباط شديدة عندما يقارن في (المنامة النعلية) بين حال الأمة الإسلامية في الماضي وحالها في الحاضر، ويتملكه إعجاب بقادة المسلمين الذين كانوا يتحدون أعداءهم بالفعال قبل المقال، وفي هذه المنامة يسوق الكاتب مجموعة من التوقيعات المشهورة التي تنسب لبعض قواد المسلمين، من أمثال الخليفة العباسي المعتصم، والمعتمد بن عباد ويوسف بن تاشفين.

ويستمر الهاجس السياسي مع الكاتب إلى آخر مقامة من مقاماته، حتى إذ وصل إليها حاول التنصل - عن طريق رسالة رامزة وجهها البطل للراوية – مما قد يدينه، فقال على لسان بطله معاتبا الراوية : " قد بلغني – أعزك الله وعافاك، وبرأك مما أنت فيه وشفاك – أنك اجتزأت جمل كلامي، وأكثرت في مجالسك من مؤاخذتي وملامي، حين تأولت حكاياتي، وشككت في غاياتي... حتى إذ ذكرتُ في كتابي الجبناء ظننت أنني استهدفتك وقصدتك، أو مر قلمي على ذكر أهل النفاق والرياء جزمت بأنني ما تعديتك، أو خطرت كلمة الكذابين أيقنت أنني ما عرَّضت إلا بك... فما أدري أين ذهب عقلك وأنت تحمل الحسن محمل القبيح، وتجعل المواربة محل القول الصريح، فتنقاد إلى ما يتراءى لك من سوء المقصد والمراد، وتنساق إلى ما يتوهمه عقلك من فساد الاجتهاد. وما كان أحرى بك أن تطرح هذه الوساوس، وتطرد هذه الهواجس، وتنفض يديك ورجليك مما يزينه لك أخابث الجلاس، من شياطين الناس، وحاذر أن يلعب بعقلك الحساد من أهل التقصير، وذوي الكيد والتدبير، فإنها منقصة لا تليق بأمثالك، ومثلبة لا يصح أن تخطر ببالك "(٢).

وأدنى تأمل لهذا النص يكشف عن أن الرسالة موجهة في حقيقتها إلى طائفة من القراء همها إدانة الكاتب، وتأويل كلامه، وحشد التهم التي تجرم فعله.

والمؤلف وإن لجأ إلى هذه الحيلة الكتابية لتخليص نفسه، لكن القارئ غير المؤول ينكشف له قدر غير قليل من المبالغة في تصوير المشكلات السياسية، ومن التكرار الذي يحسن بالعمل الفني أن يتجاوزه إلى الإلماح والإشارة.

٢ - الوعي الاجتماعي :

علاقة المقامة بالمجتمع علاقة قديمة وحميمة، فبديع الزمان الهمذاني قد قدم لنا – من خلال

(١) **المنامات الأيوبية**، ص٢٠٤.

(٢) **المنامات الأيوبية**، ص٢١٧.

مقاماته - سجلا حافلا عن أحوال مجتمعه، " فهي تصور لنا أخلاق المعاصرين وأحوال العصر أحسن تصوير "[١]، حتى إنه يمكن عدها " من الوثائق التاريخية التي تعطينا فكرة صريحة عن الحياة الاجتماعية في زمانه وأحوال العصر "[٢].

وقد ظلت تلك الحميمية بعد البديع، فالحريري قد " انفعل أيضا بحياة عصره الذي كان عصر حروب وقلاقل دعت إلى إحياء حركة الوعظ حثا على القتال أو تسلية عن النكبات أو ردعا عن الظلم والفساد ودعوة إلى الهداية والرشاد "[٣].

ويستمر كتاب المقامات بعد ذلك - على تنوع حقبهم واختلاف توجهاتهم - في رسم صورة ناطقة للحياة الاجتماعية، تجعلنا نقول بأن المقامة " كانت مرآة صادقة للمجتمع على تنوع فئاته، تعبر عن آماله وآلامه، وترصد واقعه، وتستشرف تطلعاته وطموحاته المستقبلية "[٤].

ولا تخرج (المنامات الأيوبية) عن هذا المسار، بل تواصل المسيرة، وتضيف لبنة في هذا البناء، فهي تقدم من خلال الفن رسائل إلى أفراد المجتمع تتضمن نقدا لبعض المظاهر الدخيلة أو الممارسات الخاطئة.

ففي (المنامة الإفرنجية) يسمع الراوية علقمة بن مرة أن البطل أبا أيوب الهندي قد أعلن إضرابا عن الكلام ثلاثة أيام متتاليات، فيوقن أن أمرا جللا قد أصابه، وأن حدثا خطيرا قد حل بساحته.

عند ذلك يقرر زيارته للاطمئنان عليه، ويطرق الباب عدة مرات فلا يجاب، حتى إذا هم بالرجوع فُتِح الباب، فإذا أبو أيوب في الداخل، لكنه لم يكن راغبا في استقبال أحد ولا مستعدا للحديث مع ضيفه، وبعد أن يسأله الراوية عن سر صمته، يخبره بأن السبب عائد لما رآه من حال بعض الشباب المتفرنج .

ويصف ما شاهده قائلا : " صادفت شابا في شرخ الشباب، وتوقد الشهاب، فجلس الشاب يحادثني، وأخذت أسأله فيجيبني، فسألته ماذا تفعل يا بني ؟ فقال : لقد تخرجت من الجامعة وحصلت على (إل. بي. إيه) في العلوم بتقدير (بي. بلس) وأسعى حاليا لإتمام دراساتي العليا للحصول على (إم. إيه) أو (بي. إتش. دي) من أي جامعة في (يو. إس. إيه) أو (يو. كي) لكنهم اشترطوا عليَّ الحصول على شهادة (توفل) أو (جي. آر. إي) اقشعر بدني عندما سمعت

(١) **بديع الزمان الهمذاني** رائد القصة العربية والمقالة الصحفية ص٣٨٥.

(٢) **المرجع السابق**، ص٣٨٨.

(٣) **فن المقامة في القرن السادس**، ص١٧٠.

(٤) **المقامات المشرقية** " ٥٥٠ – ١٢٠٠هـ " ص٤٠٠.

هذه اللغة الهجينة، والرموز اللعينة، ثم قلت له : يا بـني لست أفقه كثيرا مما تـقول، ولكن كيف حصلت على عناوين الجامعات الأجنبية ؟ قال: من خلال الـ(تي. في) وخاصة محطة الـ(بي. بي. سي) ومحطة الـ(سي. إن. إن) فأرسلت لهم عن طريق الـ(دي. إتش. إل).

ازداد غيظي، واشتعلت النار في صدري، ثم قلت له : لماذا لا تحاول أن تدرس هذا في بلدك؟ فسخر من اقتراحي وقال : لو درست هنا لما استطعت أن أؤمن أدنى متطلبات العيش، فأنا منذ تخرجت لا أستطيع أن أغير قميصي الـ (سي. جي. سي) ولم أستـطع أن أغير نوع التبغ الذي أدخنه، وهو دخان (إل. إم)، وأتمنى أن أمتلك (بي. سي) وأن أشاهد أي (سي. دي) أريد، وأن أركب (بي. إم. دبليو) وأن أستمع إلى محطة الـ(إف. إم) فيها "[١].

ويواصل الشاب كلامه مستعملا هذه الحروف المقطعة التي قطَّعت أوصال اللغة قبل أن تقِّطع التفاهم بينهما، فيصاب البطل بغثيان شديد، ويضطرب تفكيره، فينشئ كلاما على طريقة هذا الشاب ويقول:"أشعر أنني بحاجة أن أذهب إلى الـ(دبليو. سي) فقد أصابني كلام هذا الفتى بغثيـان شديد، ولو بقي قليـلا لاضطررتم إلى نقلي إلى الـ(آي. سي. يو) أو لتفجرت مثل الـ(تي. إن. تي) لقد شعرت بكلامه ينـزل على أذني مثل قذائف الـ(آر. بي. جي) "[٢].

وأحسب إن هذه الطريقة الساخرة - التي حاول الكاتب من خلالها تعديـل الوعي لدى بعض أفراد المجتمع الذين حسبوا أن التطور والتقدم هو في استعمال مثل هذه الألفاظ - قد أيقظت الشعور بفداحة هذا الأمر، ولامست بأسلوب مضحك مكمن الداء، تاركة تقديم العلاج، واقتراح الحلول للندوات والمحاضرات التي يسعفها عدم اصطباغها بالرواء الفني في الصياغة العلمية للخطوات الكفيلة بالحفاظ على العربية.

ويأسف الكاتب في (المنامة البصرية) للحال التي صار إليها الأدب، وللوضع الذي يعيشه والأدباء، حيث أضحوا أقل من السوقة، وأهون شأنا من الدهماء، بل إن البطل في هذه المنامة، يساق إلى الشرطة ثم يضرب ويجلد ؛ لأن هيئته لم تشفع له في إيجاد فرق واحد بينه وبين قاطع طريق تبحث الدولة عنه.

وعندما يعاقب المحسن ويكافأ المسيء يكون المجتمع قد وصل إلى حالة متدهورة من الخلل، لم يقترب منها إلا بعد انتكاس المفاهيم، وتغير الفِطَر، يحيل الكاتب في (المنامة الحكمية) إلى هذا النمط الاجتماعي عن طريق منام يذكر البطل فيه أنه زار قرية من القرى فإذا أهلها بين نادب ونائح، ولما سألهم عن سبب ذلك أخبر بأن الجراد غزا القرية وأغار على الحقول والبساتين

---

(١) **المنامات الأيوبية**، ص٣٣.

(٢) **المنامات الأيوبية**، ص٣٤.

فتركها قاعا صفصفا، فأشار عليهم بحيلة تخلصهم من الجراد ولم يكتف بالتخطيط بل باشر بنفسه تنفيذها، حتى إذا هزم الجراد وأهلكت فلوله قام رجل ممن يحبون أن يحمدوا بما لم يفعلوا فألقى على أهل القرية خطبة عصماء يذكر فيها إنجازاته في هذا المجال، فيُنسى البطل ويتدافع الناس إلى هذا الخطيب يهتفون، وله يدعون، يقول البطل : " وكادت أقدامهم وحوافر خيولهم تدوسني في الرمال، وتلحقني بأكوام الجراد الملقاة في الأوحال، لولا أنني أتكأت على معولي ونهضت، وثم انسللت من بينهم "(١).

لقد سُرِق نجاح البطل كما سرقت نجاحات كثيرة حققها صغار الموظفين ، لتنسب إلى كبارهم.

ويقدم جرار في (المنامة الحلبية) صورة مشرقة للتراث العربي، فهو يرى – في شيء من المبالغة – أن الأوائل كانوا أصدق في وصف حياتهم الاجتماعية منا، بل إنهم أدق تعبيرا من كثير من الأدباء المعاصرين في وصف شؤون عصرنا الحاضر.

ويمتطي الكاتب صهوة الشعر القديم لتأكيد فكرته، متخذا من المتنبي رمزا دالا على ما يؤمن به، فهو قد كتب شعرا في هذا العصر وإن لم يعش فيه، فالقيم والمبادئ التي يعاني مجتمعنا من تمزقها، لها شاهد في شعر المتنبي، والطموح والسعي الحثيث نحو تحقيق الأهداف لهما نصيب من شعره.

بل إنه يذهب مذهبا بعيدا - بإملاء من شعور الاعتزاز بالتراث والفخر به - فيورد للطائرات الضخمة والصواريخ العملاقة والقنابل المهلكة والعدسات المكبرة شواهد من شعر أبي الطيب.

وللمنامة (الخلخالية) من اسمها نصيب، فربات الحجال، وذوات الخلخال هن المحرك الأول لهذه المقامة، وفيها يحط البطل بعد أن طاف به بساط الريح في جزيرة من الجزر التي تسيطر عليها النساء، فيرى من دهائهن وحنكتهن في التعاطي مع الواقع ما يفوق توقعه، ويبصر تعاملهن الدوني مع الرجال، فيعترض أمام سيدة البلاد قائلا:" لقد طفت كثيرا من البلدان، وحللت كثيرا من الأوطان، ولكنني لم أجد أعظم شأنا، ولا أقوى سلطانا، ولا أحسن يراعا، ولا أجود أبداعا، ولا أحكم بنيانا، ولا أمضى سنانا، ولا أروع تقدما، ولا أوسع تعلما، ولا أطيب نفوسا، ولا أكثر غروسا، ولا أرق وأرقى، ولا أجمل وأنقى، من هذه الجزيرة البديعة، ذات المكانة الرفيعة، غير أنها قائمة على أساس غير متين، وبنيان غير رصين، إذ تسوسها النساء دون الرجال، وهي محكومة بالزوال، فلا يطيب العيش إلا بهما معا، ولا يستقيم الملك إلا إذا اجتمعا "(٢).

---

(١) **المنامات الأيوبية**، ص٦٧.

(٢) **المنامات الأيوبية**، ص١١٣.

إنها دعوة للاتحاد بين الرجل والمرأة، لأن كل واحد منهما يكمل الآخر، هذا ما تقوله المنامة صراحة، أما ما تقوله ضمنا فهو أن المرأة التي تدعي الضعف وسلب الحقوق إذا سادت فستمارس القمع والقهر والإقصاء، بالضبط ستصنع ما تزعم أن الرجل يفعله الآن.

ويشبه الكاتب في (المنامة الرياضية) نقاشات المفكرين والأدباء والفلاسفة وملاسناتهم بالمباريات الرياضية التي تضج فيها الجماهير ، وتعلو فيها الأصوات، ثم تنقشع الغيمة الصوتية دون فائدة تذكر.

وفي (المنامة الصحفية) يكشف – بأسلوب فني – عن العلاقة بين المبدع ووسيلة النشر، فهي تتسم بالتوتر والقلق والحذر، وتقديم التهمة، ومن يتولى نشر المقالات يتملك مقصا يشوه به نتاج الكاتب، وربما حكم على نصه بالإعدام فلم يخرجه إلى العالم الخارجي، كل ذلك يتم بمباركة المجتمع الذي رضي من المقالات بالتي لا تضر ولا تنفع، ولا تسمن ولا تغني.

ويقف الكاتب في (المنامة الصينية) عند بعض الأدواء التي أصابت المجتمع، مبينا أثرها في تخلفه، وفي تدني مستواه، يقول كاشفا عن ذلك بأسلوب يفسح المجال للعلم ويضيق أثر الفن :" أما الظلم فينشر الخوف والذعر بين الناس، فينصرف كل واحد منهم إلى حماية ماله وعياله، وينشغل بنفسه، ويصبح لكل منهم يومئذ شأن يغنيه، وينتشر الطمع والجشع، وينحسر التقوى والورع، ويحل التهاون محل التعاون، والأثرة محل الإيثار، وحب العاجلة محل حب الآجلة، والكسب الحرام محل الكسب الحلال، ويستنسر البغاث، ويعلو الأسافل، ويسود أهل الجهل، وتسترخص الذمم، وينقلب الزمان، ويضيع الأمان، وتتنازع الناس أعراض الدنيا، ويتبدد الحب بين الناس، وتفقد الأوطان أنصارها، ويطمع الأعداء "(١).

وإخال أن حرص جرار على مجتمعه واقتناعه بأن الفن رسالة اجتماعية هو الذي نحا به إلى أن يكسر عنصر القص في هذه المنامة وفي منامات أخرى ؛ ليقدم حديثا هو أعلق بلغة العلم منه برونق الفن.

المبحث الثالث – البنية السردية :

لكل جنس أدبي بنيته السردية التي تميزه، ولا يسوغ في الأسلوب العلمي النظر إلى النثر بمقاييس الشعر، كما لا يصح مقاربة جنس نثري بأدوات وآلات هي الأجدى عند دراسة جنس آخر، بل على صعيد الجنس الواحد يمكن أن نقول : إن للقصة الحداثية بنية خاصة تختلف عن بنية القصة الموباسانية، وبالتالي ينبغي ألا تكون المناظير متحدة، نقول هذا والجنس واحد فكيف إذا

---

(١) **المنامات الأيوبية**، ص١٤٨.

اختلفت الأجناس بين قصة ورواية وحكاية خرافية ومقامة... إلخ، لا شك أن المنظور سيختلف، وأن الأدوات ستتباين.

أقدم بهذا الكلام لأقرر أن النظر إلى المقامة بمعايير القصة يظلمها، ليس لأن الثانية أشرف قدرا أو أحكم بناء، ولا لأنها بنت العصر، ولكن لأن الخصوصية هي المناص عند مقاربة العمل الأدبي، والعدول عن تلك الخصوصية ينتج أحكاما غريبة، يكون المتضرر فيها النص والمتلقي على حد سواء.

إن المقامة تحمل تقنيات لا تستطيع القصة حملها، ذلك أنها منذ ولادتها ومرورا بالقرون التي سادت فيها كانت حاضنا للتجريب على أيدي كتبتها، وهذا التجريب جعل منها مهادا وثيرا لكثير من الأفكار التي تنوء القصة بالنهوض بها.

لقد تمكنت المقامة من خلال أبنيتها المتعددة من كسر الحواجز بين الأجناس، فصارت كثير من الأجناس الأدبية تكتب من خلالها، فالقصيدة والخطبة والوصية والسيرة الذاتية وأدب الرحلة... إلخ كلها صارت مندغمة في بناء هذا الجنس الأكول.

وقد حملت (المنامات الأيوبية) السمات الأولى للمقامة العربية، وأفادت من التقنيات التالية في بنائها، بمعنى أنها راوحت بين البنية الثابتة والمتحولة، فكيف كان ذلك ؟ هو ما ستجيب عنه دراسة البنية السردية فيها.

١ - الراوي :

إذا كان الراوي هو " الوجدان الذي ترشح من خلاله أحداث القصص حتى يدركها القارئ "[(١)]، وهو الذي من خلاله يمتلك الكاتب " تقنيات السرد ويمارسها معيدا إنتاجها، ومبدعا لها "[(٢)]، وتتحدد " رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه "[(٣)] فإن ذلك يعطيه أهمية كبرى في البناء السردي.

وقد حمل الراوي في المقامة العربية مجموعة من السمات والخصائص التي ترشحه ليكون محط نظر الناقد في العمل المقامي، وكانت الأدوار التي يقوم بها بالإضافة إلى تنوعها كثيرة جدا[(٤)].

---

(١) مجدي وهبة وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩م، ص٢٣٦.

(٢) يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٠م، ص٧٩.

(٣) سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)**، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣م، ص٢٨٤.

(٤) انظر : **المقامات المشرقية**، ص٤٣٩.

وقبل أن نصل إلى الدور الذي يقوم به الراوي في مقامات جرار نسأل سؤالا تفرضه طبيعة مقاماته، تلك الطبيعة التي اتسمت بتداخل الأدوار، بحيث يستحيل القول بأن راويا وحيدا هو الذي يدير العمل.

إذا كان الأمر كذلك فمن هو الراوي في (المنامات الأيوبية) ؟ هذا السؤال الذي يبدو سهلا عند سماعه للوهلة الأولى قد يجاب عليه بإجابة أكثر سهولة هي : أن الراوي في هذه المنامات هو علقمة بن مرة الشيباني الذي سماه المؤلف في مقدمة مقاماته، وأبان عن سبب اختيار اسمه(١).

لكن هذه الإجابة وإن حملت شيئا من الحقيقة فإنها ليست كل الحقيقة، إذ هناك رواة آخرون غير علقمة بن مرة الشيباني يتولون الرواية، فمن هم ؟.

تبدأ كل مقامة من (المنامات الأيوبية) بـ" حدثنا علقمة بن مرة " أو " حدثني علقمة بن مرة " فإذا كان المحدِّث معلوما فمن المحدَّث ؟ إن الشخصية التي تحيل إليها ناء الفاعلين وياء المتكلم هي المؤلف الذي هو الراوية الأول لمقاماته.

وإذا كان هذا يمكن أن يصدق على كثير من المقامات التي كتبت قبل جرار فإن الأمر يختلف في (المنامات الأيوبية) إذ المؤلف – في تلك المقامات - مع وجود الراوية (الشخصية) يختفي تماما ويدع الراوية (الشخصية) يكمل السرد، أما في منامات جرار فالأمر مغاير، إذ لم يكتف المؤلف بأن يكون وسيطا بين الراوية (الشخصية) والقارئ، ثم يستقيل جاعلا " شخصياته في السرد والحوار معا هي التي تقول "(٢)، وإنما نزل إلى ميدان المقامة بوصفه شخصية من شخصياتها، وأدى دورا فاق الدور الذي يسند إلى الراوية (الشخصية) في بعض المنامات.

استمع إليه وهو يستفتح (المنامة الأسترالية) بقوله : " حدثنا علقمة بن مرة الشيباني، وقد جرى ذكر الأسفار وهجر الأوطان والديار "(٣) لترى كيف أنه نسب إلى نفسه الاجتماع بالراوية (الشخصي) ذاكرا أنه تحدث معه بشأن الأسفار وهجر الأوطان.

ونجد مثل ذلك في (المنامة الوائلية) التي صدرها المؤلف بقوله : " جرى ذكر الكذب والكذابين ذات يوم، فتحدث علقمة بن مرة الشيباني وقال... "(٤).

وأحيانا يحدد الراوية (المؤلف) المناسبة التي التقى فيها بالراوية (الشخصية) كما في قوله في (المنامة المستقبلية) :" حدثنا علقمة بن مرةالشيباني خلال ندوة للجمعية الوطنية للدراسات

---

(١) انظر : **المنامات الأيوبية**، ص٦.

(٢) صلاح فضل، **أساليب السرد في الرواية العربية**، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ٢٠٠٣م، ص٢١.

(٣) **المنامات الأيوبية**، ص٧.

(٤) **المنامات الأيوبية**، ص٢١٣.

المستقبلية "[١] فالراوية (المؤلف) ينص على أنه حضر تلك الندوة، وعلى هامشها استمع إلى حديث الراوية (الشخصية) .

وقد يشارك الراوية (المؤلف) في الحديث ويتــولى رواية الجزء الأول من المقامــة كما في (المنامة الجزرية) التي استهلها بقوله : " حضرنا وليمة عرس عند بعض الإخوان، وقبل أن تصل أطباق الطعام دارت أحاديث شتى بين المدعوين انتهت إلى مناظرة بين شيخين من شيوخنا حول المفاضلة بين لحم الخراف ولحم الأرانب، ولما استعرت نار المناظرة، واستطار شرر المفاخرة، وسال لعابنا لكثرة ما وصفوا لنا من أطايب اللحوم، نهض علقمة بن مرة الشيباني، وقاطعهما قائــلا : أيــها السادة الكرام، ائــذنوا لي بنقطــة نظام، فلقد ذكرتــني هذه المناظــرة بحادثــة جرت لي مع شيخنــا وإمامنــا أبي أيوب الهندي "[٢].

وهنا يتسلم الراوية (الشخصية) من الراوية (المؤلف) راية الرواية ويواصل سرد بقية الحكاية.

وربما استغنى الراوية (المؤلف) عن الراوية (الشخصية) فألغى دوره تماما، واندمج يروي للقارئ مباشرة أحداث المقامة، وقد صنع المؤلف ذلك في(المنامة المقدسية) التي استفتحها بقوله : " اشتد القيظ ذات نهار، فخرجت أبحث عن شجرة تفتح صدرها للريح أستظل به وأتنسم ما يفيض عن حاجتها من الهواء العليل، فبينما أنا أسير خارج الحي التقيت وجها لوجه مع أبي أيوب الهندي خارجا من المسجد، وكان قد مضى عليَّ زمن يزيد على عام لم أجتمع به، فأقبل عليَّ وقد علت وجهه بشاشة عذبه تليق بمهابته ومكانته من العلم، فسلمت عليه، فبادرني قائلا : ألم يخبرك علقمة بن مرة الشيباني عن آخر ما رويته له من أحاديث المنامات ؟ قلت : إن موعدي معه الليلة، فقال : دعك منه اليوم، وسأروي لك بنفسي رؤيا رأيتها الليلة الماضية ولم أحدث بها أحدا بعد، وأنت أولى بها من علقمة وسواه، قلت : وأي سعادة يا أبا أيوب !! إنه ما من شيء أبلغ في النفس موقعا من أن أحظى بنفسي بسماع رؤياك، وأن تخصني بحديث منامتك ! إنها لمكرمة تطوق بها عنقي، فأخذ بيدي ومضى بي إلى منزله، فأجلسني بجانبه، وقال : لقد عرفتك من قوم نجباء، ومن طائفة أدباء، موسوما بالفضل والعلم، ومعروفا بالمثابرة والعزم، فآثرتك بهذه الحكاية، وخصصتك بهذه الرواية، قلت : لقد شهدت بي شهادة أسأل الله أن يجعلني من أهلها، وإنني متشوق لسماع حكايتك "[٣].

(١) **المنامات الأيوبية**، ص١٩٧.

(٢) **المنامات الأيوبية**، ص٦١.

(٣) **المنامات الأيوبية**، ص٢٠٠.

لقد خلت هذه المقامة من أي أثر للراوية (الشخصية) علقمة بن مرة الشيباني، وفيها التقى الراوية (المؤلف) بالبطل مباشرة وسمع منامه.

إذا كان الراوية (المؤلف) يقوم بهذه الأدوار فما دور الراوية (الشخصية) ؟ وهل له أثر في مقامات جرار ؟.

اهتم المؤلف به ونص في مقدمته على اسمه، معللا سبب التسمية بقوله :" واخترت للراوية اسم علقمة بن مرة الشيباني ؛ لأنه لم يرو لي من قصص المنامات إلا ما كان علقما مر المذاق "(١).

إن نص المؤلف يعلل سبب تسمية الراوية علقمة بن مرة، لكنه لا يقدم تفسيرا لإطلاق لقب الشيباني عليه، ولا نعثر من خلال قراءة مناماته على مسوغ لذلك، مما يرجح أن وسمه بهذا اللقب كان اعتباطيا، وغير سائر على نمط المقامات التي يكون فيها اللقب من نصيب البطل لا الراوية، فراويتا البديع والحريري عيسى بن هشام والحارث بن همام لم يحظيا باللقب الذي حازه البطلان أبو الفتح الإسكندري وأبو زيد السروجي.

ومع هذا الاهتمام الذي أبداه المؤلف بالراوية الشخصية فإنه لم يعطه المساحة الكافية للحركة – كما صنع كتاب المقامات السابقون -، حيث اقتصر دوره في أكثر المنامات على أن يكون حلقة ضمن سلسلة الرواة، على هذا الشكل : حدثنا علقمة بن مرة الشيباني قال : حدثني أبو أيوب الهندي فقال :...

ولم يشارك في أحداث المقامات إلا في منامات يسيرة هي : (الإفرنجية) و (الجزرية) و (الرومية) و (السلطانية) و (المستقبلية)، ولم تعد مشاركته على أن كانت حوارا قصيرا مع البطل.

أما تفعيل الدور فلم نره سوى أربع مرات، جاءت في (المنامة الحكمية) و (المنامة الشيطانية) و (المنامة العرقوبية) و (المنامة اليمنية)، حيث شارك الراوية البطل في تسيير أحداث المقامة.

وإذا كان بديع الزمان قد غيَّب بطله في بعض المقامات، وجعل الراوية ينهض بدور البطولة فإن جرارا لم يصنع ذلك ألبتة، فالبطل أبو أيوب الهندي حاضر في مقاماته كافة.

وإذا كان كتاب المقامة التقليدية قد أسندوا دور الرواية للراوية (الشخصية) في كل مقاماتهم فإن جرارا قد خالفهم فأقال الراوية (الشخصية) من دوره في (المنامة المقدسية) وتولى بنفسه روايتها.

وعندما نبحث عن رواية حقيقية في منامات جرار يقوم بها الراوية (الشخصية) علقمة بن

---

(١) **المنامات الأيوبية**، ص٦.

مرة لا نعثر إلا على مقامة واحـدة هي (المنامة الطهرانيـة) التي خلت من المنام، وتولى الراويـة (الشخصية) إدارة النقل فيها.

وهنا نصل إلى السؤال الأهم في هذا المبحث، وهو من الراوية الحقيقي لمقامات جرار ؟ وإذا كان الرواة متعددين فمن الذي يحمل عبء الرواية الأكبر ؟.

إن الذي يحرك السرد، ويحكي التفاصيل المقامية في (المنامات الأيوبية) هو البطل أبو أيوب الهندي، ذلك أنه يقص للراوية (الشخصية) في كل مقامة رؤياه التي شاهدها في المنام، فهو الراوي الحقيقي إذن.

إن هذا التحول الذي يمتد مع قارئ مقامات جرار منذ البداية حتى النهاية، يجعلنا نؤكد أن البطل في (المنامات الأيوبية) قد أمسك بعضادتي باب المقامة وجعل يديرها رواية وبطولة.

ولم يحد جرار عن جعل الرواية من وظائف البطل إلا في (المنامة الرياضية) التي تحول فيها أبو أيوب الهندي إلى حلقة في سلسلة الرواية، فالمؤلف يروي عن علقمة بن مرة الشيباني (الراوية الشخصية) وعلقمة يروي عن البطل أبي أيوب الهندي، والبطل يروي عن جاره الذي حدثت له القصة ورأى المنام.

ويمكن أن نتبين ذلك من خلال هذا المقطع : " حدثنا علقمة بن مرة الشيباني، قال : سألت أبا أيوب الهندي يوما أن يقص علي بعض ما وقع له من أحاديث النوم، فحلف لي بالطلاق ثلاثا من أم عياله أنه لم يخطر عليه منام منذ بضعة عشر يوما، وأن ما من شيء في الدنيا كلها عاد يشغله أبدا، وأنها أضحت لا تعدل عنده جناح بعوضة، ولا حتى شسع نعل، قلت له : وما العمل إذن ؟ قال: أروي لك مناما رآه جار لي من أنصار العولمة وجهابذة البنيوية يدعى أبا جعفر القزاز، قلت: وما الذي رآه صاحبك القزاز ؟ قال : حدثني أبو جعفر القزاز إثر خروجنا من مجلس علمي تطاحن فيه عباقرة الفكر والأدب والفلسفة فقال : رأيت في ما يرى النائم... "(١).

لقد مارس جرار في هذه المقامة لعبة (السند الروائي)، وهو أسلوب له مرجعيته في التاريخ المقامي(٢)، ولم يكن تعامله معه من باب العبث المقامي الذي رأى تاريخ المقامة شيئـا منه(٣) وإنما جاء مبررا - تماما - في هذه المقامة، حيث لم نشعر بأن الكاتب قد تبناه لمجرد التغيير حسب.

وبتعدد الرواة يتعدد المروي له، فمرة يكون البطل كما في هذه المقامة، وتارة يكون

---

(١) **المنامات الأيوبية**، ص١٢٦.

(٢) انظر : **المقامات المشرقية**، ص٤٤٢.

(٣) انظر : **المرجع السابق**، ص٤٤٢.

الراوية (الشخصية) كما في أكثر مقامات جرار التي يستمع فيها الراوية (الشخصية) لحكاية البطل، بالإضافة إلى أن المؤلف يمارس الدور مزدوجا فهو راو للقارئ ومروي له من قبل الراوية (الشخصية)، أما آخر مروي له في السلسلة فهو القارئ الذي تتوقف به محطات النقل.

والراوي في (المنامات الأيوبية) على تعدد مستوياته، واختلاف مهامه ليس الراوي العليم الذي ربما أفسد على القارئ متعة الاكتشاف من خلال رؤية استباقية، أو تنبؤات مستقبلية، أو استبطان لا يدركه إلا علام الغيوب، إنه شخصية عادية تؤدي دورها متخلصة مما علق بشخصية الراوي من الإرث المقامي الذي يحفل بمثل ذلك.

ومما من شك في أن هذا الوعي المقامي عند جرار كان ثمرة من ثمار التقنيات الحديثة في كتابة النصوص السردية، تلك التقنيات التي تخلت عن الراوي المتأله، وأضحت بعد دعوات زعيم الرواية الجديدة (آلان روب جرييه) تعمد إلى اتخاذ شخصيات محددة يرى الكاتب معها الأحداث والأشياء وحركة المجتمع(١).

وإذا كانت المقامات التقليدية تعتمد على بنية التعرف(٢)، تلك البنية التي يتم من خلالها اكتشاف الراوية لشخصية البطل(٣)، فإن الراوية في (المنامات الأيوبية) يعرف البطل منذ أول مقامة، ولا ينكره على امتداد المقامات الأربعين إلا في ثلاث مقامات فقط، هي : (المنامة الشيطانية) التي ظهر البطل فيها للراوية على هيئة شيطان، و(المنامة الطهرانية) التي تلقى فيها البطل ضربات موجعة من بعض الزعماء، و(المنامة اليمنية) التي تسلم فيها الراوية كتابا من شخص ملثم.

٢ - الشخوص :

لا يمكن تصور نص سردي دون شخوص، فالشخصيات هي الأرجل التي يسير من خلالها العمل، ولذلك ينبغي على الكاتب أن " يختار لها ملامح معقولة "(٤)، ويتقن رسم أبعادها، وكلما " تخيل الكاتب الشخصية التي خلقها بوضوح استطاع أن يضفي عليها من المواهب والصفات ما شاء "(٥).

ومن هنا كانت عملية " رسم الشخصية، وتكوينها تكوينا فنيا متماسكا – بحيث تكون منطقية

(١) انظر : **أساليب السرد في الرواية العربية**، ص٢١.

(٢) انظر : **السردية العربية**، ص٢٢٩.

(٣) انظر : **المقامات : السرد والأنساق الثقافية**، ص١٠٢.

(٤) أ.م. فورستر، **أركان الرواية**، ترجمة موسى عاصي، مراجعة سمير روحي فيصل، الطبعة الأولى، جروس برس، طرابلس – لبنان، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م، ص٣٧.

(٥) عمر الدسوقي، **المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها**، الطبعة الثالثة، دار الفكر، القاهرة، د.ت، ص٢٦٤.

ومقنعة – من الأمور العسيرة التي يواجهها الكاتب "(١).

وللشخصية أثـــر فاعل في كشف الأبعاد الحقيقيـــة للأحداث، وسواء " أكان الحدث يعبر عن فكرة الكاتب المطروحة بشكل مباشر أم يعتمد في طرحه على الإيحاء والرمز فإن الحدث باتصاله الوثيق بعنصر الشخصية تبدو أبعاده مجلية الأعماق الداخلية للشخصية من ناحية، ومحددة السلوك الخارجي أمام القارئ "(٢).

ويعد البطل أهم شخصيـــة داخل العمل المقامي، وقد نـــص جرار في مقدمـــة (المنامات الأيوبية) على أنه أقام أبا أيوب الهندي بطلا لها(٣) ، لكن الفاحص لمقامات جرار يلحظ أن بطله لم ينفرد بالبطولة المطلقة، بل شاركه فيها الراوية بقلة، وشخصيات أخرى بكثرة.

وربما أدى دور البطولة غيره، كما في (المنامة الرياضية) التي تحول فيها البطل أبو أيوب الهندي إلى راوية ليس غير، وتقمص ثوب البطل جاره أبو جعفر القزاز.

وإذا كان هناك لفيف من المقاميين قد صوروا شيئا من البعد الجسدي لأبطالهم(٤) فإن جرارا لم يعن بذلك، حيث لا يتمكن القارئ من رسم صورة متخيلة لشكل البطل، ولا يستطيع الوصول إلى تحديد عمره، وكل ما ورد لدى الكاتب في ذلك لا يعدو إشارة موجزة، لم يتكرر مثلها، ولم تفصح عن شيء ذي بال، وقد جاءت الإشارة في (المنامة الطهرانية) التي اكتشف فيها الراوية شخصية البطل بعد أن أوسع ضربا وركلا، يقول : " وما كاد الشيخ يقول ذلك حتى قوبل الركلات والصفعات، وانهالت عليه العصي والهراوات، حتى ظننت أنه قد مات، وتفرق القوم، بعد انقضاء اليوم، ثم دنوت من ذلك الشيخ المسكين، الدائم التوجع والأنين، فإذا هو أبو أيوب الهندي الشيخ المنبوذ المتشرد "(٥).

ويبالغ بعض النقاد فيحاولون إيجاد خط تطويري زمني ينتظم المجموعة المقامية، وهم حين لم تساعدهم مقامات البديع لجأوا إلى الحريري ؛ لأنهم يرون أن مجموعته المقامية تمثل خيطا متصلا تكامليا، يسعى فيه الحريري بوعي إلى تنمية شخصية البطل وتطويرها(٦).

---

(١) عبدالقادر القط، **فن المسرحية**، الطبعة الأولى، الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٨م، ص١٥.

(٢) نصر محمد عباس، **الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ**، الطبعة الأولى، شركة مكتبات عكاظ، جدة، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م، ص١٧٤.

(٣) **المنامات الأيوبية**، ص٥.

(٤) انظر : **المقامات المشرقية**، ص٤٦٤.

(٥) **المنامات الأيوبية**، ص١٥٤.

(٦) انظر : غنيمي هلال، **النماذج الإنسانية**، ص٢٦، ومجلة حوليات الجامعة التونسية، بحـث للأستاذ إبـراهيم حمـادو، بعنـوان: (تطور شخصية المكدي في المقامات من الهمذاني إلى الحريري) العدد : ٢٥، السنة ١٩٨٦م.

وقد كتب لي أن أتتبع هذه القضية عند الحريري ومن جاء بعده فخرجت بأن " كتاب المقامة قاطبة لم يراعوا هذا الترابط بين المقامات، بل كل مقامة تمثل وحدة مستقلة، وحلقة منفصلة، وقصة يتشكل فيها البطل جسديا حسب الدور الذي يطلب منه أن يؤديه، ونحن نظلم المقامة إذا حاسبناها على فقد تلك الوحدة، وطالبناها بأن تكون كل مقامة في المجموعة المقامية حلقة في سلسلة متصلة نامية، يتطور فيها البطل في كل مقامة عن التي قبلها جسديا، ولا يتراجع في العمر، ذلك أن تلك الوحدة لم تكن من أهداف المقامة، ولم تسع إليها، فالبديع ليس وحده الذي لم تتوافر عنده تلك الوحدة وذلك التطوير، بل حتى الحريري يتراجع ببطله في المقامة الرابعة والأربعين الموسومة بالشتوية، إذ يبدو فيها شيخا مشتهبا فوداه في حين كان أكثر تقدما عمريا في المقامة الثلاثين "[(١)].

وإدراك جرار للفرق الكبير بين الرواية والمجموعة المقامية جعله لا يلتفت إلى ما يطالب به أولئك الداعون إلى ضرورة تراتب المرحلة العمرية للبطل بعد كل مقامة، وإنما ظل مهتما برسم البعد النفسي للبطل فهو عنده ذكي،مثقف،خبير بالشؤون السياسية والاجتماعية، صبور على الملمات، محتمل للشدائد.

ويظهر تمكن الكاتب في التعامل مع الشخوص عند النظر إلى الأبطال الآخرين الذين حركوا مناماته، فهو لم يورط نفسه في رسم ضوابط ومعايير لاختيارهم، وإنما فتح الباب على مصراعيه فسعى أبطاله معه إلى تحقيق الغاية التي هدف من خلالها إلى كتابة مقاماته.

وقد اختار الكاتب أهم أبطاله من الرجال، فهو في (المنامة الأطلنطية) يعقد مؤتمرا يحضره كبار الشعراء في القديم والحديث، ويلقون فيه الأشعار التي يرى الكاتب أنها تساعده على بث الوعي.

وهو في (المنامة الحلبية) يبعث المتنبي من مرقده، وفي (المنامة الحمصية) يستدعي خالد بن الوليد من قبره، ويصنع ذلك مع صلاح الدين في (المنامة الدمشقية) ومع السلطان عبدالحميـد في (المنامة العثمانية).

وربما كان المستحضر أكثر من شخصية كما في (المنامة الغرناطية) التي تحاور فيها على لسان أبي أيوب مع موسى بن أبي الغسان ، وأبي عبدالله الصغير.

وهو حين يستلهم هذه الشخصيات ويبعث فيها الروح من جديد يستدعي معها صفاتها التي عرفت بها، حتى يتمكن بتلك الصفات من التأثير، فحينما زار أبو أيـوب الهنـدي في (المنامة العرقوبية) العصر الجاهلي وحرص على مقابلة عرقوب، تعرض منه لبعض المواقف التي كرست

(١) **المقامات المشرقية**، ص٤٦٧.

صفة إخلاف الوعد التي يتمتع بها.

وحينما قابل مسيلمة الكذاب في (المنامة الوائلية) كان ذلك في مؤتمر لا يحضره إلا من كانت له قدم راسخة في الكذب والزور والبهتان.

إن البعد النفسي حاضر لدى تصويره لتلك الشخصيات، وهو بوصفه كاتبا سرديا يهتم - كما يعتني كتاب النصوص السردية الحديثة - بالتقاط هذا البعد، ويحرص -عندما ينتقي الشخصية- على إلقاء " الضوء على جميع جوانبها النفسية لتمثيل نوع السلوك الذي هدف إلى تصويره "(١).

ولا يشعر القارئ للمنامات الأيوبية بأن جرارا قد أقحم تلك الشخصيات التاريخية داخل عمله، أو أنه أراد إلباس العظمة لمقاماته من خلال حضور تلك الشخصيات، ومعلوم أن الكاتب " قد يقع – أحيانا – تحت إغراء شخصيات تاريخية براقة يدخلها في عمله دون أن تكون ذات فاعلية في التكوين الدرامي "(٢).

وحتى لا يوحي الكاتب بأن شخصياته من العظماء والمشاهير، وأنه يسير في ركب الكلاسيكيين في جعل البطل التراجيدي ملكا أو أميرا(٣)، فقد أعطى آحاد الناس مساحة تقترب من البطولة، كما في (المنامة الإفرنجية) و (المنامة المالطية).

وإذا كان أغلب كتاب المقامة قد قصروا البطولة على الرجال فإن جرارا لم ينس المرأة، حيث منحها دورا مميزا في (المنامة الخلخالية)، وجعلها تسيطر على أحداث المقامة وتتحكم في البـــطل (الشخصية).

وبأثر من (كليلة ودمنة) يعمد الكاتب إلى عدم الاكتفاء بالشخوص البشرية، إذ تتكلم الحيوانات في (المنامات الأيوبية) وتـــؤدي أدوارا فاعلة وموغلة في الرمز، نـــجد ذلك واضحا في (المنامة البحرية) التي تتحاور فيها الحيتان، وفي (المنامة القبرصية) التي يعايش أبو أيوب فيها مجموعة من الحمير ويتعرف على كيفية حلها لمشكلاتها.

وتتحدث الحية في (المنامة الكابوسية)، ويكون حديثها مقنعا، فيصدق البطل كلامها ويعقد معها اتفاقا ينتهي بأن تلف الحية جسمها على رقبته، وتقوم بخنقه، في ترميز واضح إلى عدم تصديق العدو مهما قدم من العهود والمواثيق.

---

(١) محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، الطبعة الثانية، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص٥٣٣.

(٢) نبيل راغب، **قصة الشكل الفني عند نجيب محفوظ**، الطبعة الأولى، دار الكاتب للطباعـــة والنـــشر، القـــاهرة، ١٩٦٧م، ص٢٧.

(٣) انظر : **البطل في مسرح الستينيات بين النظرية والتطبيق**، أحمد العشري، الهيئة المصرية العامـــة للكتـــاب، ١٩٩٢م، ص٢٥.

وربما تشكل الجنس الحيواني على أكثر من هيئة ومر بمجموعة من التحولات التي تفرضها فكرة المقامة كما في (المنامة الجزرية) التي تحولت فيها الأرانب إلى خراف، وربما أسبغت عليه صفات غيره، كما في (المنامة الاستنساخية) التي ركب فيها البطل بعيرا طائرا.

ولا يقنع جرار بالكائن الحي – بشري أو حيواني - عند صناعة شخوصه، بل يعمد إلى الجماد فيشكل من خلاله مادة كلامية. لقد تحدثت الآلة في (المنامة الحلبية)، وتكلم عنصر الثلج في (المنامة التركية)، و في (المنامة الصحفية) تشــكل جسم عجيب من بين الكتب والقراطيس ثم تمخض عن صورة كاريكاتيريــة جعلت تحدث البطل بهمومها.

إن هذا التنوع في شخوص (المنامات الأيوبية) لا يدفع الملل عن قارئها ويشعره بالتجدد فحسب، بل يمكِّن الناقد من اكتشاف براعة الكاتب ونجاحه في التعامل مع معطيات شخوصية تستعصي على التقنين والضبط.

٣ - الزمكانية :

قد يبدو هذا المصطلح المنحوت وفق السك الحداثي بعيد الصلة بأثر يشي عند قراءة عنوانه بأنه ينطلق من التراث، فــ(المنامات الأيوبية) تعلن صراحة منذ ولادتها أنها تساير الأعمال المقامية السابقة ؛ ولذا فهي قد لا تتحمل دراسة المصطلحين مفككين، بله أن تتحملهما مدمجين.

وغني عن القول إن كثيرا من النقاد الذين درسوا المقامة قد غفلوا أو تغافلوا عن النظر إلى الأثر المقامي من خلال عنصري الزمان والمكان ؛ لأنهم يرون أن هناك ظلما كبيرا سيقع على العمل المقامي إذا حوكم بالشروط التي رسمها النقاد المعاصرون – متأثرين بالنقد الغربي – للمكان الذي تقع أحداث المقامة على سطحه، وللزمان الذي تدور في فلكه.

لكني أحسب أن (المنامات الأيوبية) تتحمل بل تصمد بثبات للرؤى الحداثية التي اكتنفت طبيعة الدراسة المكانية والزمانية.

إن المقامات التي تعالجها هذه الدراسة وإن استلت الاسم التراثي من بين أكوام الآثار المقامية لكنها كانت تهدف من وراء ذلك إلى شكل من أشكال الاحتراز الوقائي – كما سبق أن أشرنا – ولا تتغيا الإنشاء على الطريقة التراثية حذو القذة بالقذة.

لذلك جاء هذان العنــصران محملين بوعي جرار النقدي بالتغيرات التي طرأت على مسيرة النقد، بحيث أضحى العمل مزيجا بين الرؤية الأدبية القديمة والمنجز النقدي الحديث.

وإذا كان الدرس النقدي قد أثبت لكل من هذين العنصرين استقلاليته وقانونه وقيمته الفنية[١]، وأكد فيما يخص الزمن على مجموعة من الثوابت مثل : مفهومه ودلالته في الأدب

(١) انظر : عبدالصمد زايد، **مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة**، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٨م، ص١٦.

والفن[١] وعده مكونا أساسيا في بنية النص السردي[٢] فإن المكان رغم أهميته القصوى في تشكيل الخطاب الأدبي " ما يزال يفتقد إلى مقاربات نقدية عميقة تنظيرا وإنجازا "[٣].

على أنه أضحى من نافلة القول الحديث عن أن " الفنون السردية من أكثر الفنون التصاقا بالزمن "[٤]، و أن " الرؤية المعاصرة لأي نص من النصوص تتوقف على كيفية التعامل معه مكانيا "[٥].

لكن العبارات التي تدور حول قيمة العنصرين لن تتحول إلى قواعد يمكن من خلالها فك الارتباط الزمكاني في (المنامات الأيوبية)، لقد تداخلت الأزمنة والأمكنة في كثير من هذه المقامات، بحيث أصبح من العسير جدا تفكيك بنيتها حتى في المنامات التي يبدو فيها تعامل الكاتب مع عنصري الزمان والمكان سطحيا.

فعلى سبيل المثال لا يستطيع الناقد مهما أعاد التبئير والفحص الجزم بأن جرارا قد رحل إلى أزمنة أبطاله (لقيط بن يعمر – عرقوب – مسيلمة بن ثمامة الوائلي – خالد بن الوليد - نصر بن سيار – المتنبي - الطغرائي – القاضي الجرجاني – صلاح الدين - إبي عامر أحمد بن شهيد – أبي حفص الهوزني الأندلسي – السلطان عبدالحميد الثاني) وعاش في أماكنهم، أو أنه استدعاهم إلى زمانه ومكانه الحاضر.

إن (المنامات الأيوبية) تحفل بجزء من هذا وذاك، ففيها شيء من أزمنتهم وأمكنتهم، وطرف من زمان المؤلف ومكانه.

فالكاتب لم " يستخدم الوقائع التاريخية في الفترة الزمنية "[٦] التي يعيشها في كل تلك المقامات، حتى يكون التعامل على قدر من السهولة، بل زاوج بين الرحيل إلى عالم أولئك وترحيلهم إلى عالمه وفق رؤية لا يسوغ من خلالها " تفسير الأبعاد الزمنية في نسيج القصة بمعزل عن المكان "[٧].

---

(١) انظر : سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)**، ص٦١

(٢) انظر : مها القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤م، ص٧.

(٣) خالد حسين حسين، **شعرية المكان في الرواية الجديدة : الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجا**، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، العدد ٨٣، أكتوبر ٢٠٠٠م، ص٥٩.

(٤) **الزمن في الرواية العربية**، ص٧.

(٥) منصور نعمان الدليمي، **المكان في النص المسرحي**، الطبعة الأولى دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد – الأدرن، ١٩٩٨م، ص٦٤.

(٦) **بناء الرواية**، سيزا قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م، ص٤٨.

(٧) **الظواهر الفنية في القصة القصيرة في مصر (١٩٦٧ – ١٩٨٤م)**، مراد مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م، ص١١٥.

إن هذا التمازج الموغل في التلاحم والالتصاق أفرز زمكانية برزخية لا يمكن أن تحلها المعايير والمقاييس القديمة ولا أن تفكك رؤيتها المقاربات النقدية الحديثة.

ولك أن تتخيـــل ذلك من خلال تأمل وصف الجهاز الذي جلس البطل أمامه في (المنامة الفضائية)، فهو " منظار دقيق جدا تستطيع أن ترى فيه أدق التفاصيل، وانظر إلى هذه الآلة التي تلتصق به، تستطيع إن ضغطت على هذا الزر الأحمر بها أن تسمع كل ما تراه مترافقا مع ما ترى، وكل ما عليك أن تفعله متى أردت أن ترى شيئا أن تذكر اسمه أمام هذه الشاشة، فيتحول كلامك إلى أحرف مطبوعة، فتوعز الشاشة إلى هذا المنظار فيوجه عينيه نحو المكان المطلوب، ثم تضغط على هذا الزر الأحمر في الجهاز الملتصق بالمنظار فترى وتسمع ما تريد "(١).

والبطل في (المنامة المستقبلية) يستطيع اختراق حدود الزمان والمكان والوقوف عند بوابة التاريخ ورؤية الأمم - على اختلاف لغاتها وتباين أماكنها وتغابر أزمانها - وهي تعبر بوابة القرن الحادي والعشرين، وهو يتمكن من ذلك لأنه ركب بساط الريح الذي يطوي الأزمنة والأمكنة.

وتذوب المدد الزمانية و تتكسر الحدود المكانية في (المنامة العرقوبية) لأن البطل يقود فيها " مركبة فضائية عملاقة تستطيع أن تنتقل بين الأمكنة مهما تباعدت بينها المسافات، وبين الأزمنة مهما تطاولت بينها الآماد، وإذا شئت أن تزور أي مكان في أي زمان، فما عليك إلا أن تشير بقلم دقيق إلى المكان على خارطة للدنيا مثبتة أمام كرسي القيادة، وإلى الزمن الذي تريد في تقويم زمني مثبت على جانبي الخارطة "(٢).

على أن الدراسة الأكاديمية مهما تمنَّع الأثر الأدبي، ومهما استعصى على البحث والدرس تحاول التوسل إليه ببعض القواعد والقوانين التي تعينها في فتح مغاليقه، وكشف مستوره، وهو ما أسعى إليه في هذا المبحث.

ولعل أول مفتاح تراثي يمكن أن تستعمله هذه الدراسة لفتح ما أوصده ذلك التداخل هو تسمية المنامات، فقد أحالت عنوانات المقامات لدى جرار على طريقة تراثية مرتبطة بالمكان، حيث إن كثيرا من مقامات البديع والحريري ومن جاء بعدهما تسمى باسم المكان الذي وقعت فيه أحداثها.

وهكذا صنع جرار، فقد وسم عشرين مقامة باسم المكان الذي دارت فوقه قصة المنامة، وهي : (الأسترالية – الأطلنطية – الإفريقية – الأمريكية – البحرية – البصرية – التركية – الحلبية – الحمصية – الدمشقية – الرومية – الصينية – الطهرانية – الغرناطية – القبرصية – الكوفية – المالطية – المقدسية – الهندية – اليمنية).

---

(١) **المنامات الأيوبية**، ص١٨٢.

(٢) **المنامات الأيوبية**، ص١٥٥.

وهو على طريقة المقاميين القدامى يهتم بـــوصف المكان سواء أكان مفتوحا أم مغلقا، ضيقا أم واسعا، ويتأنق في الوصف خارجا عن هدف المنامة وملاحقا الطريقة المقامية التراثية، يـــقول في (المنامة الغرناطية) : " فالتفت حولي فإذا هي جنة من جنات الله في الأرض، ذات الطول والعرض، فرحت أتجول بين الجداول والبساتين، ودخلت إلى المباني الشاهقة، والأبراج الرائقة، وأخذت أمشي في القاعات المهيبة، والمجالس العجيبة، أتأمل نقوشها وزخارفها، وأحاور تليدها وطارفها، وتذكرت سكانها الأوائل، وبكيت مجدهم الزائل... ودخلت قاعة السفراء وبهو الأختين وساحة الأسود، ووقفت في الشرفات البديعية والأبراج المنيعة، ثم انتقلت على جنة العريف، ذات القصر الظريف، والجداول الصافية، والظلال الضافية، والأشجار الباسقة، والمناظر الرائقة، فأشبعت ناظري من حسنها الفتان، وأشفقت على خافقي من تلك الأشجان "(١).

على أن هذا الوصف يكشف عن تشظي العبارات نحو أكثر من موصوف وإن كانت داخل إطار مكاني واحد، فالكاتب يوزع أوصافه – بسرعة فائقة - على أكثر من منظر، ولا يقف عند مشهد مكاني محدد ويتوغل في وصفه، وهذا مظهر تأثري مستدعى من صورة المكان في المقامات التراثية.

ومما جاء على ذلك أيضا قوله في (المنامة التركية) " فنزلت في طريقي بقرية عند تخوم الروم، ذات شجر وفاكهة وكروم، تشقها ينابيع ماء زلال، وتحفها حدائق كأنها السحر الحلال، وتحيط بها جبال باسقة، وهضاب شاهقة "(٢).

وربما كسر جرار رتـــابة الوصف المكاني، وخفف من حدة ثباتـــه عن طريق بعض المجازات الموحيـــة، والعبـــارات القصيرة المتسمة بالحركـــة والحيويـــة كقوله : " فوجدت الأرض قد خلعت عباءتها الخضراء، واتخذت ملاءة بيضاء، وتنقبت بناصع الثلوج، فلا يستطيع أحد الخروج أو الولوج "(٣).

وقوله في (المنامة العثمانية) : " فنظرت إلى ناحية من الأرض فتراءى لي جبل يكاد يناطح النجم ويزاحم السحاب بارتفاعه، فهبطت فيه فإذا قصر عظيم لم أر مثله في قصور الأرض امتدادا واتساعا، وجمال صنعة وإبداعا "(٤).

وللمكان الضيق المغلق نصيب من وصف جرار، وإن كان لا يضاهي في كثرته والاهتمام

---

(١) **المنامات الأيوبية**، ص١٧١.

(٢) **المنامات الأيوبية**، ص٥٥.

(٣) **المنامات الأيوبية**، ص٥٥.

(٤) **المنامات الأيوبية**، ص١٦١.

به وصف الأماكن المفتوحة، فمن ذلك قوله :" ثم دخل بي إلى حجرة فيها شاشات مختلفات، ومتشابهات وغير متشابهات، قلت : ما هذا يا أبا الطيب ؟ قال : إنها محطة فضائية أبث من خلالها شعري إلى العالم "[١].

وقوله : " وإلى جانبه حجرة صغيرة من الجليد الصلب محكمة البناء والترتيب، ذات سحر أخاذ وحسن عجيب "[٢].

وإذا كانت بعض المقامات قد كشفت عن مكان دوران أحداثها فإن عددا غير قليل من منامات جرار لا يستطيع القارئ لها تخمين المكان الذي حدثت فيه القصة، إما لأن المنامة لا تشير إلى شيء من ذلك كما في (المنامة الحكمية – المنامة الخلخالية – المنامة الرياضية – المنامة السلطانية – المنامة الشهابية – المنامة الشيطانية – المنامة الصحفية – المنامة العنكبوتية) أو لأن المكان خيالي لا وجود له على أرض الواقع كما في (المنامة الفضائية – المنامة الكابوسية – المنامة المستقبلية).

ولا يتوقف تقديم الأماكن في الخطاب المقامي لدى جرار عند الحاسة البصرية، بل " يتم بزج الأبعاد الحواسية الأخرى في تجسيد المكان "[٣] تأمل قوله : " تحف بنا أسراب الطيور، ويحيط بركبنا شجر السنديـــان والحور، والليل قد بسط عباءته، والنهار قد طوى ملاءته، وبينما نحن نحث الركائب ونحدو، وريـــاح الطريق تعزف وتشدو إذ أقبلت غيـــمة سدت الفضاء، وقرعت طبول الشتاء، فمن برق وهاج إلى رعد رجاج وماء ثجاج "[٤].

لقد تضافرت عناصر البصر والسمع واللمس والشم في استثمار واضح لطاقات الحواس للإيحاء بأبعاد المكان.

ولم تبلغ سطوة المكان في (المنامات الأيوبية) حدا يجعله يتفرد بالبطولة أو يشارك فيها كما صنع بعض المقاميين السابقين[٥]، وإنما كان التعامل مع المكان وفق معطيات توليه أهمية مائزة.

وعند محاولة استلال الزمن من قالب المكان وفك الارتباط بينهما يبرز الزمن المتشظي بوصفه الشكل البنائي الزمني المسيطر في مقامات جرار، ذلك الزمن الذي تخضع أبعاده " للتشظي

---

(١) **المنامات الأيوبية**، ص٩٧.

(٢) **المنامات الأيوبية**، ص٥٧.

(٣) **شعرية المكان في الرواية الجديدة**، ص٤١٨.

(٤) **المنامات الأيوبية**، ص٦٥.

(٥) انظر : **المقامات المشرقية**، ص٤٥٦.

والتكسر وتجاوز كل إشارة زمنية يمكن أن تقود القارئ إلى التتابع "[١].

فالأحداث المقامية وقعت في المنام، وصاغها البطل على هيئة رؤى، وفي عالم الأحلام تذوب الأزمنة وتتمنع على الضبط، بحيث " تتجاوز كل ما هو منطقي وواقعي إلى حرية لا نهائية في التشكيل "[٢].

وحينما نقرر أن الزمن في (المنامات الأيوبية) كان يسلك الخط التبعثري فإن هذا لا يعني أن المؤلف فقد السيطرة عليه، إنه بوعي شديد يجيد التعامل مع هذه التقنية، لأن " التشظي بالمعنى الإيجابي للكلمة يتضمن نقلة من عالم تفتيت الأنا وانتثار القيمة إلى عالم قادر على أن يمنح الذات حرية لا نهائية، لا تقيدها حدود الشكل أو تحدها ضرورات التركيب "[٣].

وإطلالة سريعة على (المنامة الكابوسية) يتضح من خلالها أن جرارا استغل هذا الزمن ليكسب مساحة للحركة التأليفية ما كان ليدركها لو تحيز إلى البناء التتابعي (الكرونولوجي)، إذ إن هذا النسق ناهيك عن أنه " من أبسط أشكال النثر الحكائي "[٤] لن يمكنه من التلاعب بالأزمنة، والتحاور مع الحية، وعقد التهادن معها، لأن الزمن التتابعي الكلاسيكي يسير دون انحرافات، كما يحرص على " المنطقية والتناسب والسببية والتأثير "[٥].

وقل هذا الكلام عن أزمنة كل من (المنامة الاستنساخية) و (المنامة الأطلنطية) و(المنامة الإفريقية) و (المنامة الأمريكية) و (والمنامة البحرية) و (والمنامة البصرية) و(المنامة التركية) و (المنامة الجزرية) و (المنامة الحكمية) و (المنامة الخلخالية) و(المنامة الرومية) و (المنامة السلطانية) و (المنامة الشهابية) و (المنامة الصحفية) و(المنامة الصينية) و (المنامة العنكبوتية) و (المنامة الفضائية) و (المنامة القبرصية) و(المنامة الكوفية) و (المنامة المالطية) و (المنامة المستقبلية) و (المنامة المقدسية) و(المنامة الهندية).

إنها أزمنة غير محددة، حرص الكاتب أن يخفي أي خيط يوصل إلى وقتها، مستغلا عالم الأحلام للتواري خلفه.

على أن الرؤى المنامية لدى جرار لا تحجب الزمن دائما، فيمكن - أحيانا - الاقتراب من

---

(١) مها القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، ص١١١.

(٢) **المرجع السابق**، ص١١١.

(٣) السيد فاروق، **جماليات التشظي**، الطبعة الأولى، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ١٩٩٧م، ص١٥.

(٤) عبدالله إبراهيم، **المتخيل السردي**، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠، ص١٠٨.

(٥) سمر روحي الفيصل،**التطور الفني للاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية**، الطبعة الأولى، دار النفائس، بيروت، ١٩٩٦م، ص١٤١.

تحديد بعض أزمنة مقاماته، لكنه مجرد اقتراب - لا أكثر - لن تحظى من خلاله بتعيين زمن دقيق، ويلمس هذا في (المنامة الأسترالية) و (المنامة الإعلامية) و (المنامة الإفرنجية) و (المنامة الحوارية) و (المنامة الرياضية) و (المنامة الشيطانية) و (المنامة الطهرانية)، حيث تضمنت إشارات تحيل إلى الزمن المعاصر.

وعند محاولة التعرف على الأزمنة التي مسحتها مقامات جرار، و النظر في كيفية تعامله مع الزمن الداخلي يتضح أن (المنامات الأيوبية) تفاوتت في المدد التي تغطيها، وقد كسبت مشروعية هذا التفاوت من خلال طبيعة الفن المقامي الذي يتيح مثل ذلك، فهو ليس كالقصة القصيرة التي تتسم بضيق زمانها، ولا كالقصة التي ينفتح فيها الزمن قليلا، ولا كالرواية التي يكون الزمن فيها طويلا يمتد أحيانا إلى أكثر من جيل، إنها كل ذلك فمساحة الحركة داخل بناء المقامة غير خاضعة لوقت صارم.

وقد استغل جرار هذه الميزة المقامية أحسن استغلال، فمقاماته وإن كانت في الغالب تقترب من أزمنة القصة القصيرة، لكنه تحلل من ذلك في مقامات أخرى تجاوزت إلى الأشهر والأعوام.

ومن المقامات التي يمكن أن نطلق عليها حكايات اللقطة الواحدة والتي يتساوى فيها زمن القصة مع زمن السرد (المنامة الإفرنجية) و (المنامة الحمصية) و (المنامة الحوارية) و (المنامة الرياضية) و (المنامة الشيطانية) و (المنامة الصحفية) و (المنامة اليمنية).

وهذا النوع من الزمن لا يضاهي المنامات التي يكون زمنها يوما أو أياما فهي كثيرة منها: (المنامة الاستنساخية) و (المنامة البحرية) و (المنامة البصرية) و (المنامة التركية) و (المنامة الحكمية) و (المنامة الحلبية) و (المنامة الخلخالية) و (المنامة الدمشقية) و(المنامةالسلطانية) و (المنامة الشهابية) و (المنامة الطهرانية) و (المنامة العرقوبية) و(المنامة العثمانية) و (المنامة العنكبوتية) و (المنامة الفضائية) و (المنامة الكوفية) (المنامة المقدسية) و (المنامة النعلية) و (المنامة الوائلية).

وقد يستغرق زمن المقامة أشهرا أو سنوات، كما في (المنامة الأسترالية) و(المنامة الأطلنطية) و (المنامة الإعلامية) و (المنامة الأفريقية) و (المنامة الأمريكية) و (المنامة الجزرية) و (المنامة الرومية) و (المنامة الصينية) و (المنامة الغرناطية) و (المنامة القبرصية) و (المنامة الكابوسية) و (المنامة المالطية) و (المنامة المستقبلية) و (المنامة الهندية).

وتتخذ المقامة مجموعة من الطرق لطي مثل هذه الأزمنة الطويلة، منها الخلاصة التي

تهدف إلى الاستعراض السريع لفترة من الماضي، فالكاتب " يعود بنا فجأة إلى الوراء ثم يقفز بنا إلى الأمام لكي يقدم لنا ملخصا قصيرا عن قصة شخصياته الماضية "(١)، وذلك كقوله في (المنامة الهنديـــة) : " كنت أيام الحداثة والشباب، أميل إلى الانعزال عن الأتراب، فما اتخذت صديقا، ولا لزمت رفيقا، وأمضيت صباي بين كتاب أنظر فيه، وبيت شعر أرويه، أحج إلى المدارس، وأتصدر المجالس، فما فتر لي عزم، ولا فارقني حزم، ولما اشتد عودي، وطال في الوطن قعودي، تملكني حب الرحلة، واتخذتها نحلة، فطرقت أبواب الأقطار..." (٢).

وغالبا ما يكون تسريع السرد عن طريق الحذف " وهو نـــوع من القفز على فترات زمنية والسكوت على وقائعها "(٣)، وكثيرا ما يكون الحذف معلنا، كقول جرار في (المنامة الأطلنطية) : " ورحت أجوب البحار، متقلبا من نهار إلى ليل ومن ليل إلى نهار، أصارع الأمواج، وأصانع البحر الثجاج، حتى وصلت بعد أربعة شهور "(٤).

وقوله في (المنامة الرومية) : " تغربت عن وطني نحو عقدين من الزمان في جزيرة منقطعة يقال لها سرنديب "(٥).

وقد يكون الحذف غير معلن، فلا تعرف بالتحديد الفترة الزمنية، كقول جرار : " وتطاولت الأيام والساعات، وانشغلت بهم وكالات الأنباء والإذاعات "(٦).

وكقوله في (المنامة المستقبلية : " وعطفته ليأخذني إلى خارج حدود الزمان، فطفق يجوب ليالي وشهورا، وأزمنة ودهورا، حتى انتهى إلى بوابة منيعة "(٧).

٤ - طبيعة السرد :

إذا كان الحوار هو عصب المسرحية فإن السرد هو لحمة العمل القصصي، لأنه " الطريقة التي يصف أو يصور بها الكاتب جزءا من الحدث أو جانبا من جوانب الزمان أو المكان اللذين يدور فيهما، أو ملمحا من الملامح الخارجية للشخصية، أو قد يتوغل إلى الأعماق ليصف عالمها الداخلي وما يدور فيه من خواطر نفسية أو حديث خاص مع الذات "(٨)، وهو لا يقتصر على هذه

---

(١) حسن بحراوي، **بنيـــة الشكل الروائي**، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م، ص١٤٦.

(٢) **المنامات الأيوبية**، ص٢٠٨.

(٣) أ. مندولا، **الزمن والرواية**، ترجمة بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، الطبعة الأولى، دار صـــادر بيـــروت، ١٩٩٧م، ص٨٨.

(٤) **المنامات الأيوبية**، ص١٥.

(٥) **المنامات الأيوبية**، ص١٢٠.

(٦) **المنامات الأيوبية**، ص١٥٣.

(٧) **المنامات الأيوبية**، ص١٩٧.

(٨) طه وادي، **دراسات في نقد الرواية**، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣م، ص٤٠.

الأدوار بل يضيف إليها كونه " الذي ينظم أحداثه وشخصياته، وبالتالي فضاءاته وأزمنته، ومن ثم انتسابه إلى الخطاب أو المبنى "(١).

وتكتسب المقامة خصوصية تجعلها تقف وسطا بين القصة والمسرحية، فالحوار فيها يزيد عن حجم الحوار القصصي ويقل عن الحوار المسرحي الذي يستغرق المسرحية كاملة؛ ولذا يجب التعامل مع هذا اللون وفق هذه الخصوصية، بمعنى أننا لا ندخل على هذا الفن وفق القواعد القصصية ولا ضمن القوانين المسرحية.

وهذا الكلام لا يفهم منه عدم الإفادة من تلك الأنظمة في دراسة العمل المقامي، فهذه الدراسة تصنع ذلك، ولكنه يعني توظيف تلك المنجزات بحذر شديد ؛ لأنها قواعد تدخل على هذا اللون من خارجه، مع عدم إنكارنا أنها تسهم بشكل كبير في قياس مستوى النتاج وتساعد على تقويمه.

والسرد في مقامات جرار له السطوة الكبرى فهو المتحكم في الحوار أيضا، بحيث لا يرد ألا ضمنه، ولم يستقل الحوار عن السرد حتى في المقامات التي كان له فيها القدح المعلى كـ(المنامة الإفرنجية) والمنامة (الحوارية).

ويعلل أحد الباحثين لهذا البنية المقامية بأنها إحدى نتائج النقل الشفهي الذي يعتمد على السماع لإدراكه، فيجبر على استعمال الربط السريع بين أجزائه(٢).

على أن ذلك لا يعني أن الحوار في (المنامات الأيوبية) لم يؤد أدوارا فاعلة، فهو قد أسهم بشكل واضح في تطوير الأحداث والسعي بها نحو حلقات جديدة، بالإضافة إلى أن الكاتب اتخذه وسيلة " يكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع "(٣).

وإذا كانت اللغة هي الأداة السردية التي يبدع من خلالها الأديب في أعماله(٤)، إذ بها يصب أفكاره و" تنطق الشخصيات، وتتكشف الأدوات، وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب "(٥) فإن جرارا قد أولاها عناية كبيرة، فحرص فيما يتعلق بالمفردة على انتقائها وسلامتها من العيوب اللفظية.

---

(١) أحمد فرشوخ، **جمالية النص الروائي**، الطبعة الأولى، دار الأمان للنشر والتوزيـــع، الربــاط، ١٤١٧هــــ - ١٩٩٦م، ص٤١٠.

(٢) محمد رشيد ثابت، **البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام**، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٣٩٥م – ١٩٧٥م، ص٨٧.

(٣) لاجوس أجري، **فن كتابة المسرحية**، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، ص٤١٠.

(٤) **انظر** : عبدالله رضوان، **الأعمال النقدية (البنى السردية)**، الطبعة الأولى، دار الكندي، عمان، ١٩٩٥م، ص٤٩٠.

(٥) عبدالفتاح عثمان، **بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية)**، مطبعة التقدم، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م، ص١٩٩.

فهي لفظة صحيحة اشتقاقيا، لا تدخل العاميــة في بنيتها، ولم يحد عن ذلك إلا في (المنامة المالطية) التي استعمل فيها بعض الأمثال العامية، مثل (فخار يكسر بعضه) و (امش الحيط الحيط وقل يا رب الستر).

وألفاظه خالية من الدخيل فلا ترى أثرا للكلمات غير العربية إلا في (المنامة الإفرنجية) التي تسللت إليها كثير من الألفاظ الأجنبية، لكن هذا التسلل لم يكن لولا أن المقامة كانت تفتقر إلى ذلك افتقارا شديدا، فهي قد أسهمت - بشكل كبير - في توصيل الفكرة للقارئ.

وإذا كان الإغراب في الألفاظ من الأسس التي تبنتها المقامة منــذ ولادتهــا فإن (المنامات الأيوبية) قد حادت عن هذا المسلك فاستعملت ألفاظا مألوفة قريبة من القارئ العادي لا تحتاج عند قراءتها إلى استشارة قاموس أو معجم، وهي تستقطب ظلال المعاصرة الذي يعلق باللفظ، وتفيد من إيحائه، ومن ذلك قوله : " وطرت إليها على جناح السلامة، متأبطا **وثائق الهجرة والإقامة** "[(١)].

وقوله : " ولما استعرت نار المناظرة... نهض علقمة بن مرة الشيباني، وقاطعهما قائلا : أيها السادة الكرام، ائذنوا لي **بنقطة نظام** "[(٢)].

ويعرف المتنبي في (المنامة الحلبية) إحدى الغرف التي يسكنها بقوله : " هذه الحجرة هي حجرة **التحكم والسيطرة** على جميع ما في سائر الحجرات "[(٣)].

وعندما يشرح البطل لخالد بن الوليد بعض المستجدات الراهنــة تطفح المعاصرة على لغتــه فيقول : " لقد قرر العرب في مؤتمرات القمة أنهم جعلوا السلام خيارا استراتيجيا "[(٤)].

ويبدو التماسك في عبارات الكاتب على المستوى التركيبي، مع مراعاة تامة للقواعد النحوية أثناء الكتابة، بحيث لم تند عن المؤلف جملة واحدة خالف فيها القاعدة اللغوية، بل إنه أحيانا يغير في المثل العامي من أجل حراسة نسق النحو، كقوله : " الباب الذي يأتيك منه الريح أغلقه واسترح "[(٥)].

وإذا كانت المقامة العربية قد احتفلت بالمحسنات البديعية وأولتها عناية كبيرة منذ مطلع شمسها ومرورا بالتطورات التي لحقتها فإن جرارا لم يول هذا الجانب عنايته، فهو يقدم نصوصا سردية حديثة يراعي فيها ما يراعى في النص القصصي الحديث الذي ينبــغي " أن يتجنب البهرجة

(١) **المنامات الأيوبية**، ص٧.

(٢) **المنامات الأيوبية**، ص٦١.

(٣) **المنامات الأيوبية**، ص٨٤.

(٤) **المنامات الأيوبية**، ص١٠٤.

(٥) **المنامات الأيوبية**، ص١٩٥.

والتكلف والإغراق في المحسنات البديعية من سجع وجناس وطباق، إلا إذا وردت عفو الخاطر... وفي إطار من فنيـــة الأسلوب ومقتضيـــات الموقف "[١].

ولأن السجع هو الركيزة الأولى في الفن المقامي فقد وشح جرار مقاماته بأسجاع لم يلتزمها دائما، وإنما جاءت عباراته مراوحة بين السجع والترسل، وغالبا ما يلف السجع كلماته الأولى التي يستفتح بها المقامة ثم ينطلق متخففا منه في سائرها.

ولا يلحظ القارئ أن السجع في (المنامات الأيوبية) يسوق جرارا إلى حشو التركيب بلفظة زائدة أو إلى تقديم ما يستحق التأخير، لأنه متى ما شعر أن هذا المحسن سيدفعه إلى ذلك أهمله وتجافى عنه.

ويختلف حجم المادة المسرودة في (المنامات الأيوبية) من منامة لأخرى، فطورا يكون السرد لأحداث قصيرة، وحينئذ لا ضير لدى الكاتب من الإغراق في التفاصيل كما في (المنامة الحلبية)، أو التوقف لرسم بعض ملامح صور شخصياته كما في (المنامة الرومية) أو وصف مشهد مكاني كما في (المنامة العثمانية)، لكن تلك التوقفات لا تعدو أن تكون " استراحة في وسط الأحداث السردية "[٢].

وتارة تكون المادة التي سينهض السرد بحملها طويلة، وعندئذ لا مجال لأية استراحة من أي نوع، وإنما يحاول الكاتب - في جري محموم - ضغطها وفق البناء المقامي مفيدا من قدرته على التشكل بحسب الأفكار السردية، وهذا واضح في (المنامة الأفريقية) و (المنامة القبرصية).

وعلى أن المنولوج الداخلي من أبرز تقنيات قصة تيار الوعي الحديثـــة[٣]، وله أهميته في الكشف عن " النواحي النفسية والشعورية التي تعتلج في الأعماق الباطنية للشخصية "[٤]فإنه لم يظهر في (المنامات الأيوبية) إلا على شكل ومضات سريعة أثرت المشهد ولم توقف السرد، كقول البطل في (المنامة الاستنساخية) : " فوقعت عيناي على رجل أشيب ذي بشرة بلون البن المحروق وعينين متقدتين، وتراءى لي أنني شاهدت ذلك الوجه، فقلت في نفسي : كيف أعرف هذا الرجل وأنا أنزل هذه البلاد لأول مرة في حيـــاتي ! سبـــحان الله كم صغيرة هي هذه الدنيا ثم دنـــوت منه وقلت :... "[٥].

---

(١) **بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية)**، ص٢٣٠.

(٢) حميد لحمداني، **بنية النص السردي**، الطبعة الثانيـــة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣م، ص٧٩.

(٣) انظر : آمنة يوسف، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقيـــة – ســـورية، ١٩٩٧م، ص٧٦.

(٤) السيد محمد ديب، **فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور**، الطبعة الثانية، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ١٤١٥هـــ - ١٩٩٥م، ص٢٧٤.

(٥) **المنامات الأيوبية**، ص١١.

وحينما رأى أبو أيوب الهندي في (المنامة الوائلية) بعض المشاهد التي أثارت دهشته توقفت عجلة السرد لحظة - لخاطر دار في ذهن البطل - ثم أكملت المسيرة، يقول : " ثم قلت في نفسي : لا مجال لإضاعة الوقت، فهذه فرصة يجب اقتناصها حتى آخر لحظة، وكأس ينبغي احتساؤها حتى آخر قطرة، فابتلعت دهشتي، وتجرعت خيبتي وكظمت حسرتي، وتناولت أقلامي وقراطيسي وأخذت أستعد لتدوين مشاهداتي وتسجيل محاوراتي، ثم نهض رجل قصير..." (١).

وقد لا يسجل الكاتب في المنولوج الداخلي أية عبارة، ويكتفي بالإشارة إلى وجود حديث للنفس؛ لأنه حريص على تتابع الأحداث وعدم قطعها، وهذا واضح في (المنامة الشيطانية) التي يقول فيها الراوية : " أصابني الضجر ذات مساء، وحال **الهم** بيني وبين النوم، فأخذت أمشي في فناء الدار، فضاق بي، فخرجت بعيدا عن الدور، وأنا **أتفكر** في ما يجري ويدور، فقادتني قدماي إلى مكان ناء، على مسافة ميل أو يزيد، فنظرت فإذا ظلام دامس، وليل عابس، **فحدثتني النفس بالرجوع**، فلما هممت بإدارة جسمي إلى الوراء، إذا بيد تشدني من كتفي... "(٢).

ويحاول بعض النقاد الذين يتعاملون مع المقامة العربية وفق رؤية نقدية متطورة أن يتلمسوا البنية السردية المهيمنة على الفن المقامي من خلال استعارة نشطة وحيوية للمنجزات التي أدركها النقد العربي الحديث في مجال الدرس السردي.

ولا تخلو هذه المحاولات من اكتشافات تثير الدهشة وتبعث على الإعجاب، ولعل عبدالفتاح كليطو هو أول من ركب هذه الموجه، حيث حرف مسار التلقي الاستبعادي، وغيَّر مناطق التبئير،فتمكن بذلك من " استيعاب مجموع المقامات ومجموع مظاهرها وسماتها "(٣) من خلال اقتراح بنية سردية تكون هي أهم فعل من بين سلسلة الأفعال السردية، لقد اقترح بنية (التعرُّف) بوصفها العمل المميز للمقامة العربية(٤) ثم حاول التعارك مع المقامات التي لا تسير وفق هذه البنية(٥).

ويتعمق الدكتور عبدالله إبراهيم في فحص هذه البنية التعرُّفية من خلال دراسة إحصائية لبعض المجموعات المقامية، ثم يقرر أن " التعرُّف سواء تقدم أم تأخر هو مظهر أساسي وثابت من مظاهر البنية السردية "(٦).

---

(١) **المنامات الأيوبية**، ص٢١٤.

(٢) **المنامات الأيوبية**، ص١٣٧.

(٣) نادر كاظم، **المقامات والتلقي**، ص٤٠٢.

(٤) انظر : **المقامات** : السرد والأنساق الثقافية ص١٠٢.

(٥) انظر : **المرجع السابق**، ص١٠٣.

(٦) **السردية العربية**، ص٢٣٣.

ولا يميل الدكتور ناصر موافي إلى هذه البنية، لأنها لا تستوعب مقامات البديع كلها، فهناك مقامات له لا تعرُّف فيها، ويقترح موافي بنية تعتمد على عنصري الاتصال والانفصال دون تركيز على علاقة عيسى بن هشام بأبي الفتح فحسب(١).

وعلى ما في هذا المقترح من حيطة منهجية ومن قدرة استيعابية لكنه فضفاض جدا بحيث يمكن من خلاله نظم الفن القصصي التراثي كله، وهذا مناف للخصوصية التي يحاول راسم البنية تحقيقها.

وإذا كانت بنية التعرف لم تستطع أن تهيمن على مقامات البديع فإنها في (المنامات الأيوبية) لا تشكل شيئا ذا بال، إذ الراوية يعرف البطل منذ المقامة الأولى وتستمر هذه المعرفة حتى آخر مقامة، ولم يبد البطل غير معروف بالنسبة للراوية ثم اكتشفه إلا في ثلاث مقامات هي : (المنامة الشيطانية) و (المنامة الطهرانية) و (المنامة اليمنية)، وهي لا تشكل نسبة تذكر في مقاماته الأربعين.

ومن هنا أقترح بنية أحسب أنها تنتظم مقامات جرار كلها، وتحقق الخصوصية المقامية في آن، ويمكن أن تكون هذه البنية منطلقا للدراسة، ومفتاحا مقاميا يتسم بالتميز، وتتمثل هذه البنية في:

يقظة ← نوم ← حلم ← استيقاظ

إن هذه البنية الكبرى - التي روعي في تحديد بناها اختزال العلاقات قدر الاستطاعة للخروج بخيط سردي ناظم لهذا النتاج – تنسحب على كل المقامات التي ضمتها (المنامات الأيوبية) سوى مقامة واحدة ندت عن هذا النظام، بل ندت عن حدود عنوان هذه المنامات لافتقارها إلى حلم، تلك هي (المنامة الطهرانيــة) التي تنكبت الخط المقامي ووجهت وجهها قِبَل حكايات ألف ليلة وليلة.

وعند محاولة تفكيك هذه البنية الكبرى إلى بنى صغرى للتعرف عن نمط كل بنية على حدة نجد أن بنية **اليقظة** ليست هي الجزء الأهم في المنامة وغالبا ما يشتمل هذا الجزء على إرهاصات تنبئية عن طبيعة الحلم.

وطول هذا البنية غير ثابت فتارة تكون في سطر أو سطرين كما في (المنامة الأطلنطيــة) و (المنامة الإعلامية)، وطورا تكون في صفحة أو صفحتين كما في (المنامة الأسترالية) و (المنامة الإفرنجية).

وتفضي بنية اليقظة إلى بنية **النوم** التي - أحيانا - ينص السارد على الداعي إليه كما (في

(١) انظر : **القصة العربية عصر الإبداع**، ص٧٩.

المنامة الأفريقية) و (المنامة البحرية)، وكثيرا ما يُدلِف هذه البنية دون كلام عن السبب الدافع إليه.

وتحتل بنية **الحلم** المرتبة الأهم في هذه البنى، فهي منطقة الثقل، وبها يتحقق هدف المقامة ؛ ولذا تشغل الجزء الأكبر كميا، ومن خلالها يحقق البطل ما عجز عن تحقيقه في حالة صحوه.

ومع بنية **الاستيقاظ** تنتهي محطات المنامة، فهي بمنـــزلة الخاتمة الشعرية للقصيدة، ومع كل منامة يرد السبب الذي جعل البطل يستيقظ من نومه، وكثيرا ما كان السبب يشتمل على مفارقة مضحكة بين ما رآه في منامه وما يراه في صحوه.

وختاما آمل أن تكون هذه الدراسة قد كشفت عن روح جرار المقامية، تلك الروح التي تروغ بذكاء عن الألغام التي زرعها الهمذاني والتي وقع في فخاخها كثير ممن رام مسايرته وسلوك نهجه.

المفارقة ذات المعطيات التراثية في ديوان" يمر هذا الليل "

د. ثناء نجاتي عياش *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/١٠/٣١ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٢/١١

ملخّص

يعرض هذا البحث للمفارقة ذات المعطيات التراثية في ديوان " يمر هذا الليل " للشاعر الأردني حيدر محمود .لما ما في المفارقة من قدرة على إبراز التناقض بين التراث والواقع الذي بات مخيباً للآمال كما صوره الشاعر.

وحللت الباحثة نماذج تطبيقية دالة على أنماط هذه المفارقة وهي المبنية على نـــص تراثي، والمفارقة ذات الطرف التراثي بأنواعها المختلفة كما تجلت في ديوانه .

وتطرقت الباحثة إلى الأنماط الأخرى للمفارقة التي ظهرت في ديوانه في أثناء تحليلها للمفارقة التراثيـــة. منها على سبيل المثال المفارقة اللفظية والدرامية والسخرية ... الخ.

Abstract

Paradox in Haidar Mahmoud's collection
(Yamor Hatha alayal) This Night Passes

This research displays the paradox that related to the heritage content which appears in the collection of Jordanian poet Header Mahmoud which called **(Yamor Hatha alayal) This Night Passes;** Whereas the paradox has the power to display the contradiction between the heritage and the reality , that became disappointing as the poet described it .

The researcher analyzed practical models that express these styles of paradox ,which based on the heritage text and the different kinds of paradox ,that appears in this collection.

The researcher also talked about the other styles of paradox, that appear in this collection during analytical process such as; verbal , dramatic and incongruity paradox .

* قسم اللغة العربية، الجامعة الهاشمية.

المقدمة :

يدرس هذا البحث المفارقة ذات المعطيات التراثية في ديوان "يمر هذا الليل" للشاعر حيدر محمود [١] وغلب على هذا البحث الجانب التطبيقي لذا لم أُطل الوقوف عند الجانب النظري لمفهوم المفارقة وأنماطها ووظائفها في العمل الفني وسأكتفي بذكر موجز سريع لمفهومها ذي الصلة المباشرة بموضوع هذا البحث .

ويمكن القول إن المفارقة من المصطلحات الغامضة وغير المستقرة ومتعددة الأشكال بدليل كثرة تعريفاتها[٢]. فعلى سبيل المثال ذكر لها ميويك خمسة عشر تعريفاً في كتابه، وبين "أنها لا تعني اليوم ما كانت تعنيه في عصور سابقة، ولا تعني في قطر بعينه كل ما يمكن أن تعنيه في قطر آخر، ولا عند باحث ما يمكن أن تعنيه عند باحث آخر"[٣]. وصرفني هذا القول عن محاولة استقصاء تعريفات المفارقة، ولا مناقشتها فهذا مما يطول الكلام بشأنه، وقد يخرجني عن دائرة بحثي .

ومن أبرز خصائص المفارقة اعتمادها على التناقض الظاهري بين الكلام المذكور والمعنى المراد ؛ ولذا فإن قوامها تعبير" الدال عن مدلول يخفي مدلولاً آخراً متناقضاً معه، على نحو ما يقال لرجل سفيه (كم أنت ذكي) ! ويبدو المدلول المختفي معبراً عن حقيقة القول، ولكنه يظل ملتبساً إذ إن قصدية المتكلم يمكن التشكيك فيها، ولا تتضح إلا من خلال سياق ثقافي فكري مشترك بين منتج القول ومتلقيه"[٤] وهذا يعني أن القارئ شريك أساسي في صنع المفارقة، فهو مطالب باستنباط

---

(١) حيدر محمود شاعر أردني معاصر، ولد في الطيرة – حيفا في عام ١٩٣٨، تدرج في عدة مناصب في المملكة الأردنية الهاشمية منها : مستشار للقائد العام للقوات المسلحة الأردنية و مستشار لدولة رئيس الوزراء، ومدير عام دائرة الثقافة والفنون، ثم سفير الأ ردن في تونس لعدة سنوات، ووزير للثقافة، ومدير مركز الحسين الثقافي، وهو عضو رابطة الكتاب الأردنيين، واتحاد الكتاب العرب .حصل على جائزة ابن خفاجة الإسبانية في ١٩٨٦، تُرجم بعض شعره إلى اللغة الإسبانية .من مؤلفاته : الشعر الحديث في الأردن وألوان من الشعر الأردني . ومن دواوينه : يمر هذا الليل، و شجر الدفلي على النهر يغني، وأقوال الشاهد الأخير .ولمزيد من التفاصيل ينظر: **معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين**، ج ٢، ص ١٩٤-١٩٥. والمشايخ، محمد حسن : **الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن**، مطابع الدستور، عمان، ١٩٨٩، ص ١٤١ .

(٢) ميويك، د.سي : **المفارقة وصفاتها**، ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة : دار المأمون للترجمة والنشر،بغداد، ١٩٨٧، ص٢٦– ٤٣ والدكتور سليمان، خالد: **المفارقة والأدب**، .دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، ١٩٩٩، ص ١٤ – ٢١.

(٣) ميويك، **المفارقة وصفاتها**، ص ١٩.

(٤) رشيد، أمينة: "المفارقة الروائية والزمن التاريخي"، **مجلة فصول**، المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، سنة١٤١٤هـ/ ١٩٩٣م، ص ١٥٧.

المعنى المراد وعدم الاكتفاء بالوقوف عند ظاهر النص، وهذا يقتضي من المؤلف مده " بالخيط الذي يعينه على اكتشاف المستوى الكامن الذي يقف على بعد من المستوى الأول "[(١)] ولذا يمكننا توصيف المفارقة بأنها" لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين (صانعها وقارئها) يقدم فيها صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي لصالح المعنى الخفي "[(٢)] ولا يمكن للقارئ تحقيق الهدف المرجو منه إلا من خلال استعانته بما يتركه له المؤلف من إشارات تساعده على استنباط المعنى المراد .

ومن الأسباب الأخرى التي تشجع المبدع على الاستفادة من المفارقة إعانتها له على "الانفلات من دائرة المباشرة والبساطة والدخول في آفاق الضبابية الجمالية والشفافية"[(٣)]وهي من الصفات المميزة للشعر الرفيع ؛ لأنها تتجاوز البعد الواحد والرؤية الأولية، وتكشف عن قدرة صانعها على استجلاء الواقع وما وراء هذا الواقع، وتكشف كذلك عن وعي درامي بالحياة وما تنتظمه من مفارقات ؛ لذا فهي آلية من آليات بناء النص الشعري[(٤)] .

وفي ذات الوقت تمنحنا المفارقة" فرصة التأمل فيما تقع عليه أعيننا،أو يتنبه عليه إدراكنا، مما يحيط بنا من مظاهر التناقض والتغير، فيدفعنا للتبصر به، والبحث عن العلاقات التي تجمع عناصر المتشكل أمامنا وما بينها من اتصال أو تنافر "[(٥)]. فبضدها تتمايز الأشياء ؛ولعل هذا الأمر يفسر حرص شاعرنا على ذكر الجوانب المضيئة من تراثنا بجانب بعض سلبيات واقعنا الراهن، تاركا المجال للقارئ ليدرك مقدار التناقض بينهما .

ونظرا لتعدد تعريفات المفارقة و تعدد أنماطها وتقسيماتها و درجاتها و طرائقها وأساليبها وتأثيرها وإلى موضوعها[(٦)]. كان لا بد من اختيار نمط من أنماطها؛ ليكون محور هذا البحث،فجاءت المفارقة ذات المعطيات التراثية لتحقق هذا الغرض .

أما ديوان" يمر هذا الليل " فتميز ببروز المفارقة بشكل لافت بأنماطها المختلفة، ولا تكاد تخلو قصيدة من قصائد الديوان من شكل من أشكال المفارقة، لا بل وجدت قصائد بأكملها تقوم على

---

(١) إبراهيم، نبيلة:" المفارقة "، **مجلة فصول**،المجلد السابع، العدد الثالث و الرابع، سنة ١٠٤٨هـ/١٩٨٧م، ص ١٣٣.

(٢) نفسه، ص ١٣٢.

(٣) الرواشدة، سامح عبد العزيز: " المفارقة في شعر أمل دنقل"، **مجلة دراسات للعلوم الإنسانية**، المجلد الثاني و العشرون، العدد، السادس سنة ١٤١٦هـ/ ١٩٩٥م، ص٣٧٨٨

(٤) يوسف، حسني عبد الجليل : **المفارقة في شعر عدي بن زيد**. الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٥.

(٥) الرواشدة، المفارقة في شعر أمل دنقل، ص ٣٧٨٨.

(٦) سليمان، **المفارقة والأدب**، ص ٢٤ – ٢٦ .

المفارقة، واكتفيت بتسليط الضوء على المفارقة ذات المعطيات التراثية لتكون ممثلة للمفارقة في شعر حيدر محمود هذا من جهة، ومن جهة أخرى لتضمنها أنماطا أخرى من المفارقة سيتم إبرازها في أثناء التحليل في ثنايا هذا البحث.

ويعد ديوان" يمر هذا الليل" من أوائل دواوين الشاعر حيدر محمود بالنظر إلى سنة نشره(١٩٧٠) ويتكون هذا الديوان من تسع وعشرين قصيدة، وبلغ عدد صفحاته مئة وسبعا وأربعين صفحة . وتنوعت موضوعات هذا الديوان ما بين الموضوعات الوجدانية البحتة كما في قصائد : تظلين أنت الوحيدة ولماذا التقينا وأحبك وحين تبكي حبيبتي ...إلخ إلى الموضوعات ذات الصبغة الإنسانية كما في قصائد: يا أصدقاء واعترافات مقاتل ...إلخ .

وتغنى الشاعر بصفات المغفور له- بإذن الله - الملك حسين في قصيدة عنوانها "بطاقة حب إلى الحسين الإنسان " عبر فيها عما يكنه من محبة وتقدير للراحل الكبير . واختص الجيش الأردني بعدد من القصائد مجد فيها القوات المسلحة كما في قصائد:المجد للكوفية الحمراء، ونشيد الدروع...إلخ. وعبر عن حبه الشديد للأردن من خلال وصفه لنهر الأردن الذي أسماه " نهر الأنبياء " .

واستوحى أحداث نكبة فلسطين بدليل قوله في إحدى قصائد ديوانه (سأخبركم لماذا كانت النكبة) وعلى الرغم مما في حديثه من مرارة إلا أنه بدا متفائلا بدليل حديثه عن الذين يصنعون الفجروتوجيهه بطاقة حب إلى مدينة القدس عنونها بـ " يمر هذا الليل" بشّرها فيها بقرب التحرير والخلاص، وبدليل إرساله خمس بطاقات إلى الأهل في الأرض المحتلة حثهم فيها على الصمود والتصدي للأعداء .

ولم يغب واقع الإنسان العربي عن ذهن الشاعر عندما وجّه خمس بطاقات للألم وصّف فيها الوضع العربي الراهن أبلغ توصيف، وضمنها الحديث عن عجز الإنسان العربي، وعدم قدرته على فعل أي شيء إزاء انقلاب الموازين في عصرنا الحاضر كما في قصيدة (يا موسى لا تلق عصاك)التي بدت أقرب إلى صرخة صادرة من أعماق نفس مقهورة، لعلها تجد صدى في ضمير كل من يسمعها، لعلها تحرك فيه ما سكن وتدفعه إلى تغيير واقعة .

ولم ينس الشاعر الحديث عن عذابات الإنسان المعاصر ومعاناته بسبب تعقد الحياة المحطية به وكثرة منغصاتها مما أدى إلى إحساسه بالاغتراب؛ لذا جاءت قصائد : الغول .. الصمت وغريب وشمس الغربة لتعبر عن هذا المعنى .

المفارقة ذات المعطيات التراثية:

هي" تكنيك فني يقوم على إبراز التناقض بين بعض معطيات التراث وبين بعض الأوضاع

المعاصرة"[١] ويمثل التراث الذاكرة المختزنة عند الشاعر أو المخزون الاستراتيجي يستعين به عند الحاجة إليه، فتراث أي أمة يتميز بغناه، لذلك تتعدد صور الاستمداد منه، ولن يعدم الشاعر الوسيلة للاستفادة منه في تفسير بعض معطيات واقعه وعصره فهو" يستعين بالماضي لاستنطاق الحاضر" [٢]. وهذا يعني أن لجوء الشاعر إلى تراثه يقوم على الانتقاء والاختيار، فلو لم يجد في الحدث التراثي أو الشخصية التراثية التي استمد منها ما يشفي غليله لما استعان بها .

وقد يلجأ الشاعر إلى تراثه ليبوح بمكنونات نفسه التي لا يستطيع التعبير عنها بصراحة، فيحمل العناصر التراثية التي يحييها ما تنوء نفسه بحمله؛أنه" حين يتحدث على ألسنة شخوص يستحضرها من التاريخ إنما يمثل دور المتجاهل الذي يروي مجرد أحداث غابرة، لكن القارئ الواعي يستطيع إقامة خيوط تتواصل بين النصوص المتداخلة ليصل إلى إشارات صانع المفارقة"[٣].

وفيما يلي استعراض لأبرز أنماط المفارقة ذات المعطيات التراثية كما ظهرت في ديوان الشاعر حيدر محمود:

المفارقة المبنية على نص تراثي :

تقوم هذه المفارقة على اقتباس نص تراثي، لا يبقيه الشاعر كما هو، بل يحور فيه ليولد من هذا التحوير دلالة معاصرة تتناقض مع الدلالة التراثية للنص التي ارتبطت به الأذهان [٤]. ويمنح هذا التناقض بين النصين القصيدة تكثيفا دلاليا وإيحاء مؤثرا ناتجا عن استحضار النص التراثي، ثم قلب دلالته المعروفة للتعبيرعن موقف جديد، يوصّف من خلاله واقعه الراهن [٥] وتتجلى هذا النمط من المفارقة في نص عنوان (ياموسى لا تلقِ عصاك) وتبدأ المفارقة منذ العنوان الذي حافظ فيه الشاعر على العناصر التراثية للحادثة (موسى والعصا والإلقاء) لكنه قلب الدلالة التراثية تماماً باستعانته بحرف النهي لا، فإذا كان النص القرآني يقول: ﴿ وَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ﴾[٦]بصيغة الأمر ألق (افعل) فإن المطلوب عند الشاعر - بعد التحوير - أصبح الكف عن

(١) زايد، علي عشري : **عن بناء القصيدة العربية الحديثة،** مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١٥٦.

(٢) شبانة، ناصر : **المفارقة في الشعر العربي الحديث،** دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٢، ص ٢٢٤.

(٣) نفسه، ص٢١٥.

(٤) زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة،** ص١٧٠.

(٥) الزعبي، زياد: " تبسيط الخطاب الشعري، دراسة في بنية اللغة الشعرية ومصادرها عند حيدر محمود " ضمن كتاب **نص على نص،** منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٢، ص٢٩.

(٦) الأعراف، آية ١١٧.

الفعل وعدم الإلقاء (لا تفعل). وجعل الشاعر عنوانه جزءاً من النص وبنى عليه، ليعلل طلبه الجريء وغير المتوقع، إذن لم يكن عنوانه بهدف التشويق أو التمهيد ...الخ مما هو متعارف عليه من وظائف العنوان ؛ لأن الشاعر أراد من عنوانه صدم القارئ واستفزازه لعل مثل هذا العنوان يحرّك ما سكن في أعماقه، وازداد استفزاز الشاعر للقارئ عندما قال: (هذا عصر السحر) فكيف لا يلقي موسى عصاه،وهدف الإلقاء -حينذاك- تحدي السحرة !!

وبنى الشاعر نصه على مجموعة من المفارقات الجزئية المتساوقة فيما بينها لتكون الصورة الكلية للمفارقة التي أراد إبرازها هنا،إذ يمكن للقارئ تصور موسى – عليه السلام - وهو يهم بإلقاء العصا، فيأتيه صوت الشاعر من وراء الستار ينهاه عن الإلقاء .

وافتتح الشاعر مشهده بجملة اسمية(هذا عصر السحر) ليبرز مقدار التشابه بين العصرين: عصر النص التراثي وعصره هو على الرغم من التباين الظاهري بينهما، واستعانته بالجملة الاسمية تبين أنه يقرر حقيقة واقعة لا متخيلة، وهنا تكمن المفارقة .

فعصر موسى– عليه السلام – تميز ببراعة القوم في السحر وتفوقهم فيه، أما عصرنا فظاهرياً لا سحرة فيه، ولا يتميز بتفوق السحرة بالمعنى المتعارف عليه للسحر والسحرة لكن في عصرنا شخصيات ومواقف تجعل اللبيب حيران، ويوجد فيه أناس لا يمارسون ألاعيبهم وحيلهم على المسرح أمام مجموعة من النظارة بحيث يسلبونهم عقولهم – كما يفعل السحرة – ولكنهم يقومون بأعمال لا تقل في مفعولها وتأثيرها على النفوس عن مفعول السحر.وعُرف السحرة في عهد موسى – عليه السلام – بأعيانهم وذواتهم وأعلنوا سحرهم، أما سحرة عصرنا فقد ذابوا في مجتمعاتهم بحيث لا يظهرون عياناً أمام الناس؛ ولذا استطاعوا أداء أدوارهم ببراعة من خلف الستار في مسرح الحياة. ودليلنا على هذا قول الشاعر :

يكفي أن تغلق عينيك
كي تشعر أن دماغك في قدميك
والأرض على كتفيك [١].

وكما يقول ميويك: يحجب المعنى الحقيقي في المفارقة" بمعنى لا يزيد عن كونه غير صريح، أو لا يقصد له أن يُفهم بشكل مباشر"[٢] لأن واجب القارئ استنباطه إما مما يقوله الشاعر أو من السياق الذي ورد فيه؛ ولهذا حافظ الشاعر على العناصر التراثية للحادثة (موسى والعصا والحيات

---

(١) محمود، **يمر هذا الليل**، ص٦٧.

(٢) ميويك، **المفارقة وصفاتها، ص** ٤٦.

والبحر والسحر) لكنه قلب المدلول التراثي لهذه الحادثة رأساً على عقب بإسقاطه بعض المعطيات السلبية لعصرنا عليها ومن ثم أفقد شخصية موسى الألق والحضور الذي أضفته عليه الحادثة التراثية، وبصنيعه هذا " أمست الضحية ليست مجرد شخصية تاريخية جامدة بقدر ما هي شخصية واقعية يُعمل فيها الكاتب معول الهدم والتشوية "(١). ففي الماضي نفّذ موسى- عليه السلام – التعليمات؛ لذا حقق النجاحات المستحقة على الرغم من أنه كان يعيش في عصر السحر والتجبر والطغيان المتمثل في شخصية فرعون، وكان السحرة إحدى أدواته، والآن لو نفذ موسى- في عصرنا - التعليمات لما نجح، وكأن الشاعر يريد القول إننا نعيش في عصر أسوأ مما كان عليه الحال في عصر موسى .ويريد القول كذلك إن السحرة في زمننا أقوى وأعتى مما كانوا عليه في عصر موسى- عليه السلام -على الرغم من أن القرآن وصف فعل السحرة في ذلك الوقت بـ: ﴿وَجَاءوا بِسِحْرٍ عَظِيمٍ ﴾(٢) وشُهد لهم بالكفاءة والمقدرة بدليل قول فرعون ﴿ائْتُونِي بِكُلِّ سَاحِرٍ عَلِيمٍ﴾(٣) ومع ذلك فقد تفوق موسى- عليه السلام-عليهم بدليل قوله تعالى : ﴿فَلَمَّا أَلْقَوْاْ قَالَ مُوسَى مَا جِئْتُم بِهِ السِّحْرُ إِنَّ اللّهَ سَيُبْطِلُهُ﴾(٤) وبدليل إيمان السحرة وتهديد فرعون لهم كما قصّ ذلك القرآن الكريم .

وأدخل الشاعر عنصراً جديداً لم يكن له أثر يُذكر في الحادثة الأولى يتضح من قوله :

هاجت كل الحيتان

ونادت

يا موسى .. لا تضرب بعصاك البحر

فلن ينشق

ولن ينقض الطوفان

لا تلق عصاك

لئلا تلقفها الحيات(٥).

وهذا مظهر آخر من مظاهر تحوير الشاعر في النص القرآني بما يخدم رؤاه الفكرية،

---

(١) شبانة، **المفارقة في الشعر العربي الحديث**، ص ٢١٥.

(٢) الأعراف، آية ١١٦.

(٣) يونس، آية ٧٩.

(٤) يونس، آية٨١.

(٥) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ٦٧-٦٨.

فالحيتان في زمن موسى–عليه السلام– غُيّب دورها عن مسرح الحدث على الرغم من وجودها، أما حيتان الحاضر فذات فعل مؤثر ونهت موسى عن الفعل، بل تحدته وحذّرته من الفعل، وجاء تكرار النفي (فلن ولن) ليؤكد إصرارها على منعه.

وها هو الشاعر من جديد يقلب دلالة الحادثة التراثية إذ عندما ضرب موسى – عليه السلام – البحر انفلق، وكانت سببا في النجاة بدليل قوله تعالى﴿فأوحينا إلى موسى أن اضرب بعصاك البحر فانفلق فكان كل فرق كالطود العظيم﴾(١) وتبتلع كل ما يلقي إليها السحرة كما وصف القرآن الكريم، وكما سيتضح لنا بعد قليل . فهذه العصا الفاعلة والمؤثرة في النص القرآني تحولت إلى مجرد عصا لا حول ولا قوة لها، بل تلقفها الحيات انسجاما مع الموقف المقلوب الذي يعبر عنه الشاعر(٢).

ولعل الشاعر رمز بالحيتان والحيات هنا لرووس الفساد والطغيان في العصر الحاضر التي ستقف بالمرصاد لأي عنصر يبحث عن الإصلاح حتى لو كان هذا العنصر هو الأنبياء أنفسهم؛ ليكني بذلك عن مدى استفحال خطر هذه الفئات في مجتمعنا،كما أنه يصور بطريق غير مباشر أن المعجزات تعجز عن الوقوف في وجه هؤلاء.

وكنى الشاعر عن اتحاد الحيتان واتفاقهم على رأي واحد بقوله (كل) لإفادتها العموم والشمول.فهم سيتصدون بكل ما لديهم من قوة ونفوذ لمن يحاول تهديد مصالحهم، وما أفدح المفارقة حينما تتفوق رموز الشر والطغيان على رموز النقاء والصفاء والخير،لا بل تصبح كلمتهم مسموعة،ولهم النفوذ والسلطة يسيرون دفة الأمور وفق ما يحقق مصالحهم.وكان الشاعر واقعياً عندما جسّد نفوذ هذه الفئة من الناس بهذه الصورة الموحية،فهو صورهم بصورة الواثق المطمئن الضامن لنتيجة أي فعل حتى قبل حدوثه،وفي هذا تصوير لمدى خطورتهم أيضا.

وبنى الشاعر مفارقته في المقطع الآنف الذكر من قصيدته على الدمج بين ثلاثة نصوص من سورتين مختلفتين هما (الأعراف،١١٧) و (الشعراء٤٣ و٦٣) وبرَع في توظيفهما في نصه بحيث دخلا في نسيج نصه، ولولا معرفتنا المسبقة بالنص القرآني لما شعرنا أنهما من سورتين مختلفتين .

وتكمن المفارقة كذلك في نتيجة الفعل في النصوص التراثية ونتيجته في نص الشاعر، وعندما نضع النتائج إزاء بعضها البعض ندرك فداحة المفارقة،وعمق إدانة الشاعر لعصره، فنتيجة

(١) الشعراء، آية ٦٣.

(٢) الزعبي، تبسيط الخطاب الشعري ، ص٢٨- ٢٩ وينظر الكوفحي، ابراهيم : " توظيف الموروث الديني في شعر حيدر محمود " ، **مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية** ، المجلد الثامن والعشرون ، العدد الأول ، سنة ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١م ، ص٢١١.

إلقاء العصا في النص القرآني ﴿ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ﴾[١]. والنتيجة كذلك﴿فَأُلْقِيَ السَّحَرَةُ سَاجِدِينَ﴾[٢] وجاء التعقيب الإلهي ﴿ فَوَقَعَ الْحَقُّ وَبَطَلَ مَا كَانُواْ يَعْمَلُونَ﴾[٣] أما نتيجة ضرب البحر بالعصا فكانت ﴿ فَانفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ﴾ [٤] والنتيجة كذلك وَأَنجَيْنَا مُوسَى وَمَن مَّعَهُ أَجْمَعِينَ ثُمَّ أَغْرَقْنَا الْآخَرِين﴾[٥] فالنتيجة تبين تفوق الإيمان وانحسار الكفر، أي غلبة الخير وتفوقه على عنصر الشر، وجاءت النتائج الآنفة الذكر عقب معركة خاضها معسكر الإيمان والخير بكل ما يمثله من قيم ومعانٍ .

وكما اتضح لنا فقد رسم الشاعر نتيجة مغايرة تماما للنتائج التراثية لتلك المعركة؛ لأنه يرى أننا نعيش في عصر يحمل في طياته كل المفارقات الممثلة لانقلاب القيم والموازين[٦]، وبمعنى آخر لو أتيح لتلك المعركة أن تحدث في عصرنا لما خرجت نتائجها عن تمرد البحر وعدم انشقاقه، والحيات ستلقف عصا موسى. وكأنه يريد القول إن قدرة موسى -عليه السلام- لا حول ولا قوة لها أمام سحرة عصرنا، فأدواتهم أكثر قوةً وتدميراً من أدوات السحرة في عصر -موسى عليه السلام – وهذا يعني أن الشاعر قلب دلالة الحيات أيضا، فالحيات المعاصرة ستلقف عصا موسى، بينما الحيات التراثية لم تفعل ذلك، فالشاعر هنا لا يعنيه تسجيل الحادثة التراثية بمقدار ما يعنيه التعبير عن ذاته ودوافعه تاركا لقارئه إعادة إنتاج الماضي بما يتساوق والحاضر[٧].

وكما بدأ الشاعر المقطع السابق من قصيدته بقوله :(يا موسى لا تلق عصاك)ختمه بقوله: (لا تلق عصاك.لئلا تلقفها الحيات) متبعاً البناء الدائري الذي يقوم على ابتداء الشاعر النص بموقف معين أو لحظة نفسية ثم العودة إليه ثانية ليختتم به، ولهذا نراه يكرر الفكرة نفسها[٨].

ويلفتنا في هذه القصيدة كذلك توظيف الشاعر لحرف النهي (لا) إذ كرّره ثمانِ مرات بما فيها العنوان، وكأن حرف النهي بات لازمة يكررها الشاعر في أثناء حديثه عن كل أمر يصدم القارئ صدمةً كبرى، وخصوصاً عندما يحدثنا عن انقلاب الموازين في عصرنا، وتحول رموز الطُهر والنقاء إلى رموز للانزلاق والضعف والتخاذل. خذ مثلاً قوله :

---

(١) الأعراف، آية ١١٧.

(٢) الشعراء، آية ٤٦.

(٣) الأعراف، آية،١١٨.

(٤) الشعراء، آية، ٦٣.

(٥) الشعراء، آية ٦٥ – ٦٦.

(٦) الزعبي، تبسيط الخطاب الشعري، ص٢٩.

(٧) شبانة، **المفارقة في الشعر العربي الحديث**، ص ٢١٥- ٢١٦.

(٨) غنيم، كمال أحمد، **عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر**، : مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٢٢٩ – ٢٣٠.

لا تسأل كيف يصير شعاع البدر

أحذية لبنات الليل

أو كيف تصير خيوط الشمس

جوارب للمنزلقات(١).

وأدى التقابل بين طرفي المفارقة في المقطع السابق وظيفة انفعالية كبرى، " فالتوتر الناشئ من المفارقة يزداد حفزاً كلما ازداد التباين بين حديها"(٢). ولولا المفارقة لما استطاع الشاعر الجمع بين أعلى شيء (شعاع البدروخيوط الشمس) حيث الضياء والجمال والنقاء وحيث هالات من البهاء والرونق وبين أدنى شيء(أحذية بنات الليل وجوارب المنزلقات) حيث الانحراف والسقوط والهوان.وحتى لا يبادر المتلقي بالاستهجان سبقه الشاعر بقوله (لا تسأل)لأنه لا مجال للسؤال أو الاستهجان في عصر انقلاب الموازين هذا .

وعمّق الشاعر من مفارقته عندما بيّن أن فتح الفم مجرد فتح الفم بات غير مسموح به حتى لو رأيت أعز المقدسات تنهار أمام ناظريك، كما يتضح من قوله:

لا تفتح فاك، إذا ما نادى

خمّار لصلاة الفجر (٣).

واختار الشاعر صلاة الفجر لما توحيه من نقاء وهدوء ووقار وطمأنينة ؛ لأنها تؤذن ببداية يوم جديد، فلنا أن نتخيل ماهية ذلك اليوم الذي أعلن عن بزوغه خمّار!! والمفارقة الأليمة في اجتماع كلمة خمّار مع صلاة الفجر في سياق واحد "فيبدو حسن أحدهما بازاء قبح الآخر، أو يبدو قبح أحدهما بإزاء حسن الآخر"(٤). والصدمة في صيغة المبالغة (فعّال) لما فيها من مداومة على الفعل وكثرة حدوثه، وفي هذا إدانة صريحة وقاسية من الشاعر لعصره ولأبناء عصره .

وهكذا تتوالى المفارقات الصادمة للمتلقي من جهة، والمُدينة للواقع من جهة أخرى، لتعلل سر تعامل الشاعر السلبي مع الرموز التراثية في المقطع السابق من قصيدته، حتى لا يظهر أمامنا بصورة المتجرئ على النص التراثي، أو المتطاول على الأنبياء .

وإذا كان الشاعر بدأ قصيدته بعنوان يحمل في طياته الكثير من الألم والإحباط ختم قصيدته

(١) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ٦٨.

(٢) الرباعي،عبدالقادر: "صور من المفارقة في شعر عرار "، ضمن كتاب **بحوث عربية مهداة إلى الدكتور محمود السمرة**، تحرير: د. حسين عطوان و د.محمدحور، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٦، ص٣٠٧.

(٣) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ٦٩.

(٤) الرواشدة، المفارقة في شعر أمل دنقل، ص ٣٧٨٨- ٣٧٨٩.

بعبارة باتت النتيجة الطبيعية في عصر انقلاب الموازين هذا، ولا تخلو من مرارة ساخرة :

هذا زمن لا يرحم

فاسكت تسلم[١].

وختمها بالجملة الاسمية ليقرر واقعاً وحقيقة ثابتة ودائمة لا مجال لتغييرها، ونسب الحدث فيها إلى الزمن من باب المجاز العقلي؛ ليكون هذا أبلغ في إدانة عصرنا، وليتوج سلسلة المفارقات التي تضمنتها قصيدته بجملة تحدث " أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيراً "[٢].

واستوحى الشاعر قول أبي بكر الصديق المشهور" احرص على الموت توهب لك الحياة "[٣] في قوله :

المدلجون غربوا

والمدلجون احترفوا الموت

ليصنعوا الحياة

ما أجمل الموت الذي يفضي إلى الحياة

والهول عندما يكون في ركوبه النجاة [٤].

ويتضح لنا أن الشاعر حافَظَ على دلالة النص التراثي، كما أنه حافظ على السياق الأول الذي قيل فيه، فأبو بكر الصديق قال ما قال في سبيل الحث على الاستشهاد في سبيل الله، وعدم التكالب على الدنيا، وهذا يعني أن الشاعر تعامل تعاملاً إيجابياً مع معطيات النص التراثي واستعان به ليبين مدى التوافق والانسجام بين ما قاله أبو بكر وبين ما اختارته فئة من أبناء عصرنا ؛ لأنها فهمت قول أبي بكر قولاً وفعلاً، لذلك وصفهم بالذين يصنعون الفجر، والطريف في الأمر أن أبا بكر الصديق بنى قوله السابق على المفارقة كما سيتضح لنا بعد قليل .

وبدأ نصه بعنوان يحمل من الرصيد النفسي والشعوري الشيء الكثير،إذ حمّله كل ما يحلم به هو وأبناء جيله من وجود فئة ستصنع الفجر؛لذا استحقت أن يطلق عليها وصف الرجال(قولاً وفعلاً) بدليل قوله:

يا رب كن مع الرجال

---

(١) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ٧٢.

(٢) ميويك، **المفارقة وصفاتها**، ص ٦٣.

(٣) العقاد، عباس محمود :**عبقرية الصديق**، المكتبة العصرية، بيروت، ص١٣٩.

(٤) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ٧٢.

كن مع الذين يصنعون الفجر[١].

واستطاع الشاعر إعادة صياغة قول أبي بكر صياغة جديدة مع محافظته على دلالته الأصلية بقوله :(ما أجمل الموت الذي يفضي إلى الحياة). ولو قرأنا النص السابق مجرداً من سياقه لأثار استغرابنا توسط الموت بين صيغة التفضيل أجمل وبين الحياة بل كيف يمكن للموت أن يكون جميلاً؟ والموت هو الموت كما وصفه سبحانه بالمصيبة في قوله :﴿ فأصابتكم مصيبة الموت ﴾[٢] ولكن الشاعر ومن قبله أبو بكر لا يتحدثان عن الموت التقليدي إنه موت آخر، إنه الموت المفضي إلى الحياة، الموت الواهب للحياة .

وعمّق الشاعر دلالة المفارقة المتضمنة في قول أبي بكر بقوله:(والمدلجون احترفوا الموت) فهذه الفئة من الناس ذابت الأنا عندهم في الآخر، ولم يعد للأنا محل في وجدانهم لأنهم لا يبحثون عن مجد شخصي، فهم تساموا فوق ذواتهم لذلك احترفوا الموت، فالموت باتَ بالنسبة إليهم حرفة، أي وسيلة للكسب والحياة، وفي هذا إيحاء بصفتي الاستمرارية والانتظام، وهنا تأتي المفارقة لتمجد عظيم صنع هذه الفئة، لبيان أنه لا يقوى على فعل ما فعلوا إلا ذو حظ عظيم، فهؤلاء احترفوا حرفة لا يحترفها كل الناس، احترفوا حرفةً مغايرةً لما يحترفه الناس، وهنا مكمن المفارقة غير المتوقعة، فعندما نسمع كلمة الاحتراف يتبادر إلى الذهن وسائل الكسب التقليدية من صناعة وتجارة ... الخ، أما أن يأتي ذكر الموت في سياق الاحتراف فلا يخطر بالبال، ولا يُتوقع حدوثه إلا في سياق صناعة الفجر . وقبل أن يزول تأثير المفارقة عن القارئ يأتيه صوت الشاعر معللاً له سر احترافهم الموت بقوله:(ليصنعوا الحياة). وأظن أن قول الشاعر (ليصنعوا الحياة) قد أضعف إلى حد ما من قوة نصه،إذ كان بإمكانه حذفها لأنها مفهومة ضمناً من قوله: (ما أجمل الموت الذي يفضي إلى الحياة) أو لعله أراد بذكرها وضع الدلالتين معاً إزاء بعضهما بعضاً ليعمق المعنى،ومن باب تأكيد عظيم صنع هذه الفئة. (احترفوا الموت ليصنعوا الحياة) لاحظ احتراف الموت مقابل صناعة الحياة ولاحظ الموت مقابل الإفضاء إلى الحياة في (ما أجمل الموت الذي يفضي إلى الحياة).

وتضمن القول السابق مفارقة أخرى غير معلنة تدين الطرف المقابل لهذه الفئة. وهي الأغلبية الذين احترفوا الحياة، وحرصوا عليها، لذلك مكثوا في أماكنهم لا يفعلون شيئاً !! لذا لم يشاركوا في صناعة الفجر ولا الحياة. ومن خلال هذه الثنائية المتضادة تولدت المفارقة.

---

(١) نفسه، ص ٢٦.

(٢) المائدة، آية ١٠٦.

وبرَع الشاعر في اختيار عنوان نصه (الذين يصنعون الحياة) وفي توظيفه بطريقة مؤثرة ؛لأن القارئ بمجرد أن تقع عيناه على العنوان سيقفز إلى ذهنه مجموعة من التساؤلات:من الذين يصنعون الفجر؟ما صفتهم ؟ما عملهم؟وأي فجر قصد الشاعر؟ وكيف يصنع الفجر؟لذلك جاء جواب الشاعر بالجملة الاسمية(المدلجون غربوا) وبتكرارها(والمدلجون احترفوا الموت) للدلالة على ثباتهم على موقفهم وتحملهم الصعاب كافةً في سبيل تحقيق هدفهم ؛ لذلك سوف يستعذبون الألم المفضي إلى النجاح، وهذا يعني أن الشاعر أسقط دلالة النص التراثي على الطرف المعاصر من مفارقته، بحيث جعله هو هو دون أن يذكر ذلك صراحة معتمداً على فطنة القارئ .ورسم الشاعر ملامح الطرف المعاصر كاملة ولم يشر إلى ملامح الطرف التراثي صراحة، وبدا لنا كأنه يتحدث فقط عن حدث معاصر ولكن القارئ بوعيه وثقافته يدرك أن ما وراء النص الظاهري نص تراثي هو الأساس، والمنطلق للنص المعاصر .

وإذا كان النص التراثي جاء بصيغة المفرد:" احرص على الموت توهب لك الحياة " فإن الشاعر عمّق من دلالته بإلحاحه على توظيف صيغ الجمع (المدلجون، غربوا، احترفوا، ليصنعوا، هؤلاء ينسجون، يزرعون) للدلالة على العمل الجماعي وأهميته فهم فئة آمنت بهدفها وضحّت في سبيل تحقيقه .وبذا يكون الشاعر حوّل الخطاب الوارد في قول أبي بكر من صيغة المفرد (احرص _ لك) إلى صيغة الجمع (احترفوا_ ليصنعوا) لإفادة العموم، فالخير الناتج عن نجاح هذه الفئة في مهمتها لن يقتصر عليها وحدها، فبموت الفرد حياة للجماعة .

كما أن الشاعر كرّر كلمة (المدلجون) وكأنه أراد التغني بذكرهم،والتلذذ بالحديث عنهم هذا من جهة،ومن جهة أخرى ليعلي من شأنهم وتعظيمهم ؛ لأنهم يقومون بعمل لا يقوى عليه كثير من الناس .

وتتضمن كلمة (المدلجون) كناية وإدانة مريرة لواقع الشاعر وإن بدت ظاهرياً متناسبة مع العنوان لأن الفجر لابد أن تسبقه الدلجة . والدلجة هنا تكني عن مقدار التضحية التي قامت بها هذه الفئة،واستعدادها لتحمل الصعاب كافة في سبيل إنجاز عملها، وتحقيق حلمها . أما الإدانة فتتمثل في اضطرار هؤلاء الفتية للعمل ليلا على الرغم من مشروعية عملهم، شأنهم شأن من يقوم بعمل غير مشروع فيستتر في ظلمة الليل!.

ولعلنا نلمح ملمحاً دينياً في قول الشاعر (المدلجون) لعله استوحاه من قول الرسول عليه الصلاة والسلام: ((عليكم بالدلجة فإن الأرض تطوى بالليل)) (١) فلذلك عملهم مبارك، لأنهم التزموا قولاً وفعلاً بما حثَّ عليه الصلاة والسلام، لذلك سيحققون الإنجازات .

(١) أبو داود،سليمان بن الأشعث السجستاني (٢٧٥هـ/٨٨٩م): **سنن أبي د اود**، بيت الأفكار الدولية، ١٩٩٠.

وحرصاً من الشاعر على تعميق المعنى الذي استوحاه من قول أبي بكر الصديق، ليتمم جوانب المفارقة في نصه استعان بالاستعارة ثم بالمفارقة . في قوله :

وهؤلاء، ينسجون من خيوط الليل ثوباً للصباح ..
ويزرعون الشوك
كي يطلع في أوانه الأقاح(١).

بتجسيده ظلام الليل بالخيوط التي تنسج وبتشبيهه الصباح بالكائن الحي الذي يحتاج إلى الثياب، ثم جاءت الكناية المفهومة من قوله (ينسجون) لتتمم جوانب الصورة المشرقة التي رسمها لتجسد عمل هؤلاء الفنية، فالنسج بحاجة إلى دقة ومهارة وجهد في صناعته خصوصاً إذا كان النسيج في الليل، إذن تضافرت الاستعارة والكناية للتعبير عن الفعل ونتيجته، فالفعل النسيج ليلاً ينتج عنه ثوب الصباح، وهكذا تحقق صناعة الفجر .

أمّا المفارقة فتتمثل في قوله :(يزرعون الشوك) فعندما نقرأ الزراعة يتبادر إلى الذهن أي شيء يُزرع ما عدا الشوك فالشوك يُقلع ولا يزرع، والذي يُزرع ما فيه مادة الحياة والجمال في ما يؤكل ويقيم حياة الإنسان، وفي ما يتمم الجمال في نفس الإنسان. وبما أنها مفارقة غير متوقعة سارع الشاعر إلى التعليل بقوله: (كي يطلع في أوانه الأقاح) .

وبما أن هذه الفئة لا تزرع ما يزرعه الناس، بل يزرعون ما لا يقوى عليه إلا الصفوة، يكون حصادهم مختلفاً، بل حصاد من نوع خاص يليق بزراعتهم. ولا يمكن للشوك أن يزرع إلا إذا كان مفضياً إلى الحياة والحرية والنور. ولولا هذا لبدت لنا كلمة الشوك متضادة مع سياقها. فكيف للشوك أن يتوسط الزراعة وبروز الأقحوان؟لاحظ كيف جمع الشاعر بين الشوك والأقحوان،ولاحظ كذلك ظهورالأقحوان من الشوك،فالشوك رمز إلى التضحيات التي قامت بها هذه الفئة وصعوبة عملهم،ورمز بالأقحوان إلى نتيجة عملهم. إذن جمع الشاعر بين القوة القادرة على الردع المتمثلة في الشوك وبين الجمال المصان بالشوك المتمثل في الأقحوان، وبذلك تجسدت ثنائية الموت والحياة فيما قاله.

ويرجح أن قول صفي الدين الحلي:

لا يمتطي المجد من لم يركب الخطر		ولا ينال العلا من قدم الحذرا
ومن أراد العلا عفوا بلا تعب		قضى ولم يقضِ من إدراكها وطرا

قد خطرت بذهن الشاعر وهو يبني مفارقته في مقطعه السابق .

---

(١) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ٢١.

المفارقة ذات الطرف التراثي:

وفيها يقابل الشاعر بين طرف تراثي وطرف آخر معاصر. ولها أنماط منها:

تصريح الشاعر بملامح الطرف المعاصر نافيا عنه كل إيجابيات الطرف التراثي، الذي يلقي بظلاله على الطرف المعاصر المتناقض معه دون التصريح بملامح الطرف الثراثي "ومن خلال التفاعل العميق بين الملامح الحقيقية المضمرة والملامح المعاصرة تبدو المفارقة فادحة وأليمة"(١). ويمثل هذا النوع من المفارقة قول الشاعر :

أن نكتب شعراً هذا اليوم
أن نكتب نثراً أو
نلقي موعظة في مقهى أو جامع
أو نمشي مثلاً نهتف في الشارع
الثأر الثأر
أمر يشبه بنت هوى
تتعرى في سوق خضار(٢).

ويصور الشاعر في مقطعه السابق فداحة سوء الحال والمصير الذي آل إليه واقعنا الحالي، بمجموعة من المفارقات لا تخلو من مرارةٍ عميقة، فكيف يمكن تشبيه كتابة الشعر أو النثر أو إلقاء الخطب ببنت هوى تتعرى في الشارع، لولا أن الشاعر فقد أمله في تغيير واقعه إلى الأحسن، وتصدمنا مفارقة الشاعر في اقتران الجامع بالمقهى، وتساويهما وشتان بين دلالة الاثنين، وكذلك تبدو كلمة مقهى غريبة لتوسطها بين كلمتي موعظة وجامع فالموعظة تتناسب مع الجامع لكنها تتقاطع مع المقهى،وزاد الشاعر صورته قتاماً وإيلاماً عندما بنى مفارقته على التشبيه عندما شبّه إلقاء الموعظة ببنت هوى، ولا يحدث مثل هذا الأمر إلا في مجتمع تبلدت مشاعره، وما عاد يحرك ساكنا إزاء ما يحدث في واقعه ولولا أن الشاعر يدين واقعه، المعاصر ويهدف إلى تعرية أبناء مجتمعه لما جرؤ على وضع لفظ الجامع في سياق هكذا. وبقوله السابق جرّد الجامع من كل معانيه التراثية المقدسة، والمفارقة أيضاً في فقدان الجامع في واقعنا المعيش دوره وتأثيره الديني والتعبوي الذي كان يؤديه على مر العصور.وتتوالى إدانات الشاعر لواقعه الذي يحاول تغطية ضعفه وخوره بالتغني بالأمجاد الزائفة، والتضليل الإعلامي وإتقان فن الكلام ولا شيء غيره. مما نتج عنه شخصية سلبية ترفض التعايش مع واقعها، بل سئمت ما تراه وما تسمعه. كما يفهم من قوله :

---

(١) زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة،** ص ١٥٨.

(٢) محمود، **يمر هذا الليل،** ص ٩١ – ٩٢.

سأدير اليوم مفاتيح المذياع
لأسمع لغة غير عربية
حتى لا أسمع موعظة، تُلقى، أو أمنية .
أو تهديداً بالثأر، يصك، يمزق لي سمعي ..
فجميع مواعظنا بلهاء .
تافهة، ،، وأمانينا جوفاء .
ماذا لو جربنا أن نصمت لو مرة .
وكسرنا الأقلام .
عار أن نبقى تجار كلام [(١)].

وكأن الشاعر يرنو إلى قوله تعالى :﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لِمَ تَقُولُونَ مَا لَا تَفْعَلُونَ كَبُرَ مَقْتًا عِندَ اللَّهِ أَن تَقُولُوا مَا لَا تَفْعَلُونَ ﴾[(٢)].

والشاعر هنا اكتفى بتوصيف الطرف المعاصر لمفارقته، وبيّن أبرز ملامحه التي تتقاطع مع الطرف التراثي، الذي لم يذكره اعتماداً على فطنة القارئ، وقدرته على إدراكه، فنحن أحفاد الآباء الأوائل الذين كان للكلمة عندهم مفعول السحر، الذين إذا قالوا فعلوا، والذين صمتوا أكثر مما تحدثوا لذلك حققوا الإنجازات. أما نحن !!!

وتتوالى مفارقات الشاعر فهو لا يريد سماع اللغة العربية التي باتت في نظره لا تعني إلا الكلام الأجوف الخالي من أي دلالة، وأي فعل مؤثر، وبنى مفارقته على الاستعارة عندما صوّر المواعظ بالبلهاء والأماني بالجوفاء، فالمواعظ التي كانت ذات يوم مؤثرة، وكانت تؤجج النفوس حماسة واشتعالاً، بل كان قادة الجيوش يحرصون على إلقاء الخطب والمواعظ قبل خوضهم معاركهم، إدراكاً منهم لأهميتها باتت في واقع الشاعر المعاصر لا تبعث إلا الاشمئزاز . ومن منا لا يذكر استعانة سعد بن أبي وقاص بالخطباء في معركة القادسية. إذن اللغة هي اللغة والمواعظ هي المواعظ لكن المتلقين ما عادوا هم هم، النفوس تغيرت، وإلا كيف نبرر نجاح اللغة والكلام فيما مضى وفشلها الآن ! إذن أسهمت المفارقة في الجمع بين الماضي والحاضر الذي لا يمكن له أن يجتمع بهذه الطريقة لولا مفارقة اختلاط الزمكانيات[(٣)]، زمكانية معاصرة (معلنة) وأخرى تراثية (غير معلنة).

---

(١) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ٩٢.

(٢) الصف، آية ٢ – ٣.

(٣) شوقي، سعيد : **بناء المفارقة في الدراما الشعرية**. ايتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٦٦ – ١٦٧.

وبلغت المفارقة قمتها عندما صوّر الشاعر التهديد بالثأر يمزق له سمعه، حتى التهديد بالثأر الذي ينبغي أن يكون موجها للأعداء، لما فُرِّغ من مضمونه بات يرتد على أبنائه فيمزق آذانهم، وفي اختياره لكلمتي (صكّ، مزّق) ما يدل على شدة المعاناة والألم لأن الصك يدل على الدفع بقوة، وكذلك التمزيق يدل على الشق بقوة، إذن ولّد التنافر بين القول والفعل المفارقة، وأسهم في تصوير واقعنا على حقيقته دون رتوش وأبرز عمق الهوة بين المنطوق وواقع الحال.

واستعان الشاعر بمفارقة عكس المتوقع ليصور ما يصدر عنا من أفعال وما تعقبه من نتائج في قوله :

نتلو آلاف الدعوات
ونصلي لله تعالى
كي ينجينا من ذل النكبات
لكننا والحالة مُرّه
ما زالت تقتلنا الحسرة (١).

ففي هذا النوع من المفارقة" يكون عمل بناء منطوق العبارة في اتجاه، تشير كل مفرداته اللغوية إلى نهايته بمعنى معين مرتقب، لكن النتيجة تكون مخيبة للآمال إذ فجأة ينتهي بمعنى مخالف تماماً، لاتجاه عمل منطوق العبارة"(٢) وبما أن الفعلين (نتلوونصلي) خاليان من الفعل القادر المؤثر،لذلك لانتوقع أن تكون النتائج مغايرة لما قال الشاعر.كيف يمكن لمن يقوم بالفعل نفسه ولا يغيره أن يتوقع نتيجة مغايرة فالفعل هو هو لم بتغير بدليل قوله آلاف الدعوات. والخطأ هو الخطأ لم يُصوّب إذن النتيجة (تقتلنا الحسرة) وفي قوله (ما زالت) يوحي باستمرارية المعاناة وصوّرها تقتل ليكني بذلك عن شدة المرارة. وتكمن المفارقة في رأي الشاعرفي تعامينا عن طريق النجاح الذي أعلنه الله – سبحانه وتعالى - لنا، والذي جرّبه أجدادنا فنجحوا، فالمشكلة فينا :

وطريق النصر – كما قال الله – على الأعداء .
مصبوغ بدم الشهداء(٣).

وبدأ الشاعر قوله بالجملة الاسمية لإفادتها الديمومة الثبات وأسند القول إلى الله سبحانه وتعالى ليبرز مدى تقاعسنا عن اتباع ما أمر الله به.ولبين أن الفعل والتضحيات في سبيله هي التي تحقق الإنجازات وليس الدعوات فقط التي هي حيلة الضعيف؛ ولهذا فإن ما تفضي إليه المفارقة في قوله

(١) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ٩٤.
(٢) شوقي، **بناء المفارقة في الدراما الشعرية**، ص ٢٦٤.
(٣) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ٩٤.

السابق مبرر.

والشاعر يعقد مقارنة ضمنية بين موقف أجدادنا الذين أدركوا أن النصر على الأعداء كما وصفه سبحانه، فالتزموا به قولاً وفعلاً فحققوا الإنجاز تلو الإنجاز، أما نحن الأحفاد فالتزمنا به قولاً لا فعلاً فجنينا الهزيمة تلو الهزيمة، والمفارقة بين الفعلين وبين النتيجتين. المفارقة إذن في مخالفتنا لأمر الله ونحن ندعي أننا نصلي لله وندعوه لكي ينصرنا، إذن لا عذر لنا والحل بين أيدينا والطريق واضح ولا عذر لنا حيث رأينا أجدادنا نجحوا حيث فشلنا. فالمنهج هو المنهج لكن الفرق في المتلقي والتطبيق وإلا فما سر نجاحه في مضى وفشله الآن؟.

وإمعاناً من الشاعر في إدانة واقعنا وتعريته انتقل من دائرة المفارقة الضيقة إلى الدائرة الأوسع عندما تحدث عن نظرة العالم إلينا في قوله:

أرضي ما زالت بركة دم
وضمير العالم لم يستيقظ بعد من النوم(١).

وبنى الشاعر مفارقته على المقابلة المُركبة ليقارن بين موقفين يمثل الأول موقف الأعداء منا وما فعله الأعداء بنا، ويمثل الثاني موقف العالم إزاء ما يحدث بنا. واستعان بمفارقة السلب لينفي الاستيقاظ عن ضمير العالم، إذ كان من المتوقع أن يهب العالم لإنقاذ الضعيف أو الضرب على يد المعتدي ولكن هذا لم يحدث وهنا مكمن المفارقة .إذن من هانت عليه نفسه فهي على غيره أهون.

وتضمن قول الشاعر مفارقة أخرى فالمقطع السابق يتكون من مفارقة كلية مبنية على مفارقة جزئية،وتلتقي المفارقتان في النتيجة وهي عدم الفعل، فالعالم لم يفعل شيئا إزاء المظلومين والمظلومون أنفسهم لم يفعلوا شيئا لأنهم كما صورهم :

أهلي ما زالوا خلف الأسوار
الملعونة ينتظرون الفارس
أن يأتيهم بالبشرى
بالمعجزة الكبرى(٢).

والمفارقة في عدم فعل المظلومين شيئاً لرفع الظلم عنهم فهم اكتفوا بالانتظار، وهل الانتظار هو الحل؟ والمفارقة في انتظارهم حدوث المعجزة فهم يدركون أن زمن المعجزات قد ولّى، والمفارقة في هذا المقطع هي النتيجة الطبيعية للمفارقات التي صوّرها الشاعر في المقطعين

(١) محمود، **يمر هذا الليل**،.ص ٩٥.
(٢) نفسه، ص ٩٥ .

السابقيين من قصيدته،لا بل تضمَّن هذا الجزء من قصيدته عدة مفارقات مركبة،فالمفارقة الأولى: اكتفاء الأهل خارج الأرض المحتلة بالقول دون الفعل، إذن هم بالنتيجة لم يفعلوا شيئاً. والمفارقة الثانية :انتظار الأهل داخل الأرض المحتلة الفارس المعجزة إذن هم بالنتيجة لم يفعلوا شيئاً. والمفارقة الثالثة: انتظار الطرفين من العالم أن يفعل شيئاً لنصرتهم أو لإيقاف محنتهم. والمفارقة الرابعة: رؤية العالم ما حدث لهم ومع ذلك لم يفعل لهم شيئاً. وهذه المفارقات المتتالية تشعرنا بعظم الفادحة وعظم المأساة.

وعمّق الشاعر من دلالة المفارقة في قصيدته عندما استوحى القول الشائع : " نسمع جعجعة ولا نرى طحناً " ليبني عليه قوله :

فلكم غنينا وكتبنا

ولكم أنشدنا وخطبنا

وتظل تلاحقنا النكبات(١).

ولو دققنا النظر في الأفعال (غنينا وكتبنا وأنشدنا وخطبنا) لصدمتنا النتيجة فهي كلها أقوال ولا شيء غير الأقوال فأين الأفعال؟ :هذا هو شأننا دوماً ونحسب أننا نحسن صنعاً وفي تكراره لـ (كم) التي تفيد التكثير إدانةً صريحة لواقعنا وسوء أفعالنا؛لذلك جاءت الاستعارة (وتظل تلاحقنا النكبات) لتوصّف حالنا أبلغ توصيف إذ شّبه النكبات بكائن حي وكأنه متخصص بمطاردتنا نحن دون الناس.وفي اختياره للفعلين (تظل تلاحقنا) ما يوحي باستمرارية المعاناة،كما أن الشاعر اختار صيغ الجمع في مقطعه السابق ليكني من خلالها عن اشتراكنا جميعاً في صنع مأساتنا فلا أحد منا مبرئاً مما حدث .

إذن بنى الشاعر مفارقتة السابقة على مبدأ التضاد العالي وقوامه" الفرق بين ما ينتظر حدوثه وبين ما يحدث فعلاً وكلما ازداد هذا الفرق كبرت المفارقة"(٢) فالتوقعات عظيمة والنتائج مخيبة للآمال؛ لذلك لا نستغرب أن يتمنى الموت من كان هذا حاله، كما يفهم من قوله :

أفضل من هذا العمر الموت(٣).

والمفارقة عندما يصبح الموت أمراً مرغوباً فيه، ولا يمكن لأي إنسان تفضيل الموت على الحياة لولا أن حياته باتت لا تطاق، والمفارقة الأعظم في تمني الموت وعدم القدرة على تحقيقه !

ويمكننا القول :إن المفارقات السابقة المعلنة تتضمن في باطنها مفارقة غير معلنة؛ لأن الشاعر

(١) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ٩٦.

(٢) ميويك، **المفارقة وصفاتها**، ص ٦٤.

(٣) محمود، **يمر هذا الليل**، ص٩٧.

استدعى إلى وعي القارئ الطرف التراثي دون أن يصرح بملامحه التراثية اعتماداً على أنها مضمرة في وعي القارئ، فالمفارقة المعلنة قوامها الكلام دونما فعل والنتيجة خسارة كل شيء، والمفارقة المضمرة قوامها الفعل دونما كلام والنتيجة تحقيق الإنجازات والنجاح، وبمعنى آخر رسم الشاعر للواقع صورة مؤلمة وفي باطنها رسم الصورة المشرقة للماضي. وكأنه يريد من المتلقي المقارنة بين الحالين لعله يحرك شيئاً ما في داخله يدفعه إلى تحسين واقعه، وحتى يحدث مثل هذا الأمر لم يجد الشاعر أبلغ من الدعوة إلى الصمت ليختم بها قصيدته :

فلنصمت، خير من كل اللغو
الصمت[١].

وبما أن الشاعر بنى مفارقته السابقة على تضاد سياق الفعل مع القول لأن "كلام الشخصية على عكس ما تفعله تماماً،ومن ثم يتحول قولها إلى مجموعة من الشعارات الرنّانة التي لا تقدم للفعل شيئاً"[٢]. جاءت دعوته للصمت مبررة؛لأنه وصف كل ما قلناه باللغو، واللغو "مالا يعتد به من كلام وغيره، ولا يحصل منه على فائدة ولا نفع " (ابن منظور، لغا). إذن ماذا يتوجب علينا فعله ؟ الصمت، لا شيء سوى الصمت، والمفارقة هل سنقوى على فعله !!!

وفيما يبدو فإن الشاعر يؤرقه كثيراً رؤيته للواقع العربي المهزوم والضعيف بينما كان هذا العربي نفسه ذات يوم سيداً للعالم؛ لذلك أكثر من المفارقات المصورة لمرارة الواقع وذلك بتوصيفه للحالة المعاصرة، مستدعياً معطيات تراثية، وأضفاها سلباً على ملامح الواقع وذلك بنفيها عنه، فعلى سبيل المثال قال في سياق حديثه عن النكبة :

سأخبركم لماذا كانت النكبة
لأنا حين كنا نقرأ القرآن
نقرأه بغير وضوء[٣].

فالمفارقة في قراءة المعاصرين للقرآن بغير وضوء ناسين أو متناسين قوله تعالى: ﴿فِي كِتَابٍ مَّكْنُونٍ لَّا يَمَسُّهُ إِلَّا الْمُطَهَّرُونَ﴾[٤] الشاعر يريد إبراز مقدار التردي والانهيار الذي وصلنا إليه،وإظهار تجرؤنا على المقدسات وعدم محافظتنا عليها، وإفسادنا لعلاقتنا مع الله فكيف نتوقع منه أن ينصرنا !وبالمقابل فإن الطرف التراثي التزم بما أمر الله سبحانه وتعالى به فكانت النتيجة

---

(١) نفسه، ص ٩٧.
(٢) شوقي، **بناء المفارقة في الدراما الشعرية**، ص ٢٢٠.
(٣) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ١٠.
(٤) الواقعة، آية ٧٨ – ٧٩.

مغايرةً تماماً لما وصلنا إليه، إذن نحن مطالبون بإعادة بناء شخصيتنا من جديد ومن الجذور على أسس صحيحة هادينا في هذا المجال ما فعله أجدادنا .

وزاد الشاعر (مفارقة عدم اتساق الشخصية مع نفسها) فداحةً عندما صوّر المعاصرين يبرعون في إرسال المواعظ، وهداية الآخرين وهم أنفسهم غارقون في بحر السوء، والميزة الأساس في المفارقة كما يقول ميويك "تباين بين الحقيقة والمظهر"(١)، إذ نرى الضحية تسلك سلوكاً مشيناً ثم تدعي أنها شخصية نبيلة، فالتضادُ يقوم على أساس التعارض بين موقف الضحية أو مفهومها للأشياء ومسلكها(٢) وكلما ازداد التباين بينهما (عدم اتساق الشخصية مع حديثها وفعلها) تعمقت المفارقة، وكيف يمكن لمن يكون هذا حاله أن يكون مؤثراً في الآخرين وناجحاً في مسعاه كما يُفهم من قوله :

ونهدي العالمين إلى طريق الخير
نرسل ألف موعظة
ونحن نخوض بحر السوء (٣).

وبرَع الشاعر في تصوير سوء حالنا عندما صوّرنا نخوض في بحر السوء، الخوض يدل على دخول الشيء والمشي فيه.كنايةً عن استغراقنا في السوء،واستعان بإيجاز القصر ليشمل كل أنواع الموبقات التي وقعنا فيها،ويبدو تركيب بحر السوء متضاداً مع سياقه ولولا المفارقة لما ساغ مجيئه مع الهداية وطريق الخير والموعظة.

ورسم الشاعر صورتين متقابلتين الأولى في ظاهرها صورة إيجابية: ورتنا ونحن نرشد غيرنا والثانية صورة سلبية: ورتنا ونحن نخوض في بحر السوء، من التضاد بين الصورتين يبرز عمق الهوة التي وصلنا إليها .

وفي اختياره لكلمة (ألف) ما يفيد التكثير، أي كثرة إرسالنا المواعظ، ومع ذلك لم تثمر هذه المواعظ لأن علي بن أبي طالب قال ذات يوم: " من نصّب نفسه للناس إماماً فليبدأ بتعليم نفسه قبل تعليم غيره، وليكن تأديبه بسيرته قبل تأديبه بلسانه، ومعلّم نفسه ومؤدبها أحقّ بالإجلال من معلّم الناس ومؤدّبهم "(٤).

وختم الشاعر مجموعات المفارقات التراثية التي بنى نصه عليها بمفارقات التضاد لأن" ما

---

(١) ميويك، ، **المفارقة وصفاتها**، ص ٤٣.
(٢) شوقي، **بناء المفارقة في الدراما الشعرية**،ص ١٥٢.
(٣) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ١٠.
(٤) الشريف الرضي، محمد بن الحسين(٤٠٦ هـ /١٠١٥ م) : **نهج البلاغة**،تحقيق وشرحمحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجليل،بيروت،١٩٩٦، ج٢،ص٣٢١ .

يجري يكون على النقيض مما هو منتظر باطمئنان"(١) "إذ يؤدي الحدث إلى عكس ما هو متوقع منه بطريقة فجائية غير متوقعة"(٢) فالتضاد بين المتوقع واللامتوقع يبرز عمق المفارقة، لذلك:-

فلم تمرع حقول القمح، وهي فسيحة رحبة

وكل بيادر الزيتون لم تطلع ولا حبة .

لأنا حين كنا نزرع الزيتون .

كنا نجهل التربة(٣).

وحرص الشاعرعلى توظيف صيغ الجمع(حقول، بيادر)ليكني عن الخراب الشامل، وزاد صورته إيلاماً بجمعه بين(كل)الدالة على العموم في سياق واحد مع(لم تطلع ولاحبة)، وبرع الشاعر في ترتيب جمله بحيث أوحت بعظم المفارقة، فالتعميم الناتج عن (كل) يقابله نفي الجنس(ولاحبة) !! حتى الشجر البعل الذي لا يحتاج إلى رعايتنا له أيضاً لم يثمر بدليل قوله (كل). إذن نحن نخسر ما وهبنا إياه الله سبحانه وتعالى، والمفارقة تكمن في الخطأ الجماعي الذي وقعنا فيه بدليل قوله :(لأنا وكنا ونجهل) .

ويلفتنا جمع الشاعر بين(لم تمرع وهي فسيحة رحبة) في سياق واحد، فهو نفى الخصب عن حقول القمح على الرغم من سعتها وكان بإمكانه القول أجدبت حقول القمح ولكنه اختارصيغة النفي(لم تمرع) ليشعرنا بمقدار المرارة والمعاناة؛ لأنا عندما نقرأ (تمرع) يتبادر إلى الذهن معنى الخصب والخير والنماء الذي كان من المتوقع حدوثه، ثم تأتي (لم) بدلالتها على النفي لتسلب كل المعاني الجميلة التي تبادرت إلى الذهن لأول وهلة، وفي ذات الوقت صوّر لنا بقوله (لم تمرع) الصورتين معاً المتوقعة والحقيقية، صورة الخصب والنماء من دلالة مرع مقابل صورة الجدب والقحط من دلالة لم، تاركاً المجال للمتلقي ليقارن بين الصورتين .

وتمّم الشاعر مفارقته بقوله وهي فسيحة رحبة، ففسيحة تدل على السعة والامتداد وكذلك رحبة، وكان بإمكانه الاكتفاء بواحدة منهما للدلالة على الأخرى، ولكنه قصد الجمع بينهما ليكني عن مقدار سعة حقول القمح وامتدادها والمفارقة أنها أجدبت كلها؛ ليشعرنا بمقدار الخسارة ومقدار خيبة الأمل كما أنه استعان بالجملة الاسمية (وهي فسيحة رحبة) للإفادة من دلالتها على الثبات والديمومة، وأكد الثبات والديمومة باستعانته بالصفة المشبهة فعيلة –فعله لدلالتهما على الثبات

(١) ميويك، **المفارقة وصفاتها**، ص٩٧ .

(٢) **بناء المفارقة في الدراما الشعرية**، ص ١٠٧.

(٣) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ١٠.

والملازمة .

وبعد أن صدم الشاعر المتلقي بتلك المفارقات علّل له السر بقوله الذي لا يخلو من مفارقة أليمة :

لأنا حين كنا نزرع الزيتون
كنا نجهل التربة(١).

فإذن نحن نعمل (الزراعة) ولكنها لم تكن ذات جدوى لجهلنا بالتربة، لعله أراد بذلك الكناية عن أن أفعالنا غير مبنية على أسس علمية، ولا تخطيط فيها؛ لذلك كنا نزرع في المكان الخطأ، وأبجديات الزراعة تقتضي معرفة التربة قبل زراعتها وفي اختياره لشجرة الزيتون مفارقة مؤلمة؛ لأن الشجر المبارك والدائم الخضرة يتحول بين أيدينا إلى أشجار عجفاء لا تثمر ولا حبة،وليت الأمر وقف عند هذا الحد،بل وصل بنا التردي إلى:

ولا نهتم إن أعطت
وإن لم تعط
نترك أمرها لله
يحرثها ويسقيها
وينفخ روحه فيها(٢).

وإذا كان مناط المفارقة الأولى في الجهل والعشوائية والارتجال، فمناط المفارقة الثانية في عدم المتابعة وإهمال ما نبدأ بفعله، ولا يوجد عندنا نفس طويل ولا صبر على المتابعة، والمفارقة الثالثة في فهمنا الخاطئ لمفهوم التوكل لذا تركنا أمرها لله دون أن نفعل شيئاً يذكر. وكان لطباق السلب (أعطت – لم تعط) أكبر الأثر في إبراز فداحة المفارقة، وكأننا كنا في حالة من غياب الوعي الجماعي .

واتخذ الشاعر من عملية الزراعة رمزاً لتوصيف واقعنا أبلغ توصيف فالزراعة من الأعمال التي تقتضي حسن العمل والتخطيط والتنفيذ الجيد والمتابعة والرعاية.. الخ، لنجني محصولاً وفيراً في نهاية الموسم، وبما أن زراعتنا كانت بهذا المستوى المهلهل كانت النتيجة أننا حصدنا النكبة أو كما قال نصنع قصة النكبة، إذن تباشير الهزيمة لاحت قبل وقوعها. ولم يكن حدوثها إلا تجسيداً لهزيمة كان لا بد من حدوثها، فمنطق الأشياء يقول ذلك .

(١) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ١٠.
(٢) نفسه، ص ٨ - ٩.

المفارقة ذات الطرف التراثي الواحد:

لهذه المفارقة أنماط عدة منها: تصريح الشاعر"بطرفي المفارقة-التراثي والمعاصر- محتفظاً لكل منهما بتميزه واستقلاله عن الآخر، وتتحقق المفارقة عن طريق المقابلة بين الطرفين المتمايزين"[(١)]. ويمثل هذا النوع من المفارقة قوله في سياق تعليله لحدوث النكبة :

ونحن على سطوح الحلم
كنا نشهد الفصل الكوميديا
يدغدغنا، فنفرح
مثلما الظمآن ..
إن يبصر سراباً
ظنه ماء حقيقياً[(٢)].

وبنى الشاعر مفارقته على التشبيه التمثيلي المستوحى من قوله تعالى: ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاء حَتَّى إِذَا جَاءهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِندَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ﴾ [(٣)]. فالمشبه الطرف المعاصر كما صوّره الشاعر والمشبه به الطرف التراثي المستوحى من النص القرآني، فإذا كان الله سبحانه وتعالى قد شبّه أعمال الكفار التي لا تُقبل عنده لعدم استنادها إلى الإيمان بالسراب الذي يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً، فالكفار عملوا وما عملوا؛ لأن أعمالهم لا تقبل عند الله حالها حال السراب الذي لا وجود له، وتكون خيبه أملهم كبرى يوم القيامة عندما لا يجدون شيئاً، حالهم حال الظمآن مع السراب الذي ظنه ماء، والمفارقة في تشبيه الشاعر حالنا بحالهم فنحن عملنا وما عملنا وكنا نظن أنفسنا عملنا (إشارة إلى أعمالنا قبل النكبة) وعندما احتجنا إلى ما عملناه كانت خيبة أملنا أكبر من خيبة الكفار والظمآن معا ؛لأن أعمالنا أثمرت النكبة بأفدح صورها فحيثما ارتحلنا وحيثما يممنا وجوهنا تصفعنا الحقيقة المرة وهي صناعتنا للنكبة كما قال .

ويتضمن المقطع السابق كذلك مفارقة السخرية التي" تفتح آفاقاً من الدلالات تتعدد بحجم ضحيتها"[(٤)] وإلا فما سر ورود كلمات تدل في ظاهرها على الفرح والمتعة (الحلم، الكوميديا،

(١) زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص ١٥٦ .
(٢) محمود، **يمر هذا الليل**، ص ٩ .
(٣) النور، آية ٣٩.
(٤) شوقي، **بناء المفارقة في الدراما الشعرية**، ص ٢٤٤.

يدغدغنا، نفرح) في سياق يتحدث عن سر هزيمتنا وصنعنا للنكبة! وهذا التصوير يبرز المفارقة بصورة مؤلمة فنحن ضحايا أنفسنا أولاً وأخيراً. ولنا أن نتخيل مقدار الحسرة والإحساس بالمرارة لخيبة الأمل التي يشعر بها من كان يشهد مسرحية كوميدية، وإذا به يفاجأ بانقلابها إلى تراجيديا، والأمر نفسه يقال عندما تتحول مشاعر الفرح والبهجة فجأة إلى الحزن والكآبة .

وتضمن كذلك مفارقة درامية لأنه صور الشخصية (المشاهدون) يتصرفون بطريقة تتصف بالجهل بحقيقة ما يدور حولهم من أمور، وبخاصة عندما تكون هذه الأمور: بالصورة التي تراها بها الشخصية: مناقضة تماماً لوضعها الحقيقي(١) إذن المفارقة تكمن في إدراك الجمهور بعد فوات الأوان أنهم كانوا يتفرجون على قصتهم هم لا قصة غيرهم، ويشهدون انهيارهم هم، حالهم حال الظمآن الذي يظن السراب ماء حقيقياً فيندفع إليه لعله يروى عطشه فيتجدد أمله، وعندما يصل إليه لا يجد شيئاً فيصاب بخيبة أمل كبرى، فالفرح الظاهري في الحالتين مؤذن بخيبة أمل كبرى، وبما أن الفرح في بادئ الأمر كان جماعياً كانت الخيبة أيضا جماعية، وهذا هو سر إصرار الشاعر على الإكثار من الصيغ الدالة على الجمع (نحن،كنا،نشهد،يدغدغنا،نفرح) وهذه الصيغ تبرز لنا عمق إدانة الشاعر لواقعه فالكل شارك في صنع المأساة (النكبة) لا أحد منا بريئاً مما حدث فالخطأ كان جماعياً ؛ لذلك كانت المأساة جماعية لم يسلم أحد من ويلاتها.

النتائج:

ومما سبق ذكره يتضح لنا :

أولا: أغنى استلهام التراث تجربة الشاعر لما فيه من طاقات موحية ودالة، مكنت الشاعر من إضاءة الحاضر بالماضي، واتخذ شاعرنا من المفارقة ذات المعطيات التراثية مطية لتوصيف واقعنا الراهن أبلغ توصيف ؛ لذا لم يبقِ النص التراثي كما هو بل أعمل فيه معوله بالتحوير والتغيير، بل قلب دلالته التراثية ليحمّله مضامين جديدة تنسجم مع معطيات واقعة، ونجح الشاعر في إدخال ما استوحاه من التراث في نسيج نصه بحيث بدا جزءاً لا يتجزأ من قصيدته .

ثانيا : تعددت أنماط المفارقة التراثية التي ظهرت في ديوانه، ما بين المفارقة المبنية على نص تراثي إلى المفارقة التي قابل فيها الشاعر بين طرف تراثي - أخفى عن قصد ملامحه التراثية – وطرف معاصر صرّح بملامحه المتناقضة مع الطرف التراثي، وانتهى بالمفارقة التي صرّح فيها بالطرفين معاً (التراثي والمعاصر) وفي كل الأحوال أشرك الشاعر القارئ في إعادة إنتاج نصه، معتمداً على وعيه وفطنته، لعله بذلك يدرك عمق الهوة بين الطرفين : التراثي (المشرق)

(١) سليمان، **المفارقة والأدب**، ص ٣٠.

والمعاصر(المخيّب للآمال)، وهذا أشعر القارئ بعظم المرارة والفقد والخسارة مـرتين : الأولـى من خلال إبراز مواطن القوة والتميز في ماضينا، مقابل الضياع والخور في حاضرنا، والثانية من خلال سلب المواقف والشخصيات التراثية دلالتها، ومن ثم إسقاطها على المعاصرين ؛ وبهذا تبرز فداحة المفارقة وعمقها.

ثالثا : تضمنت المفارقة ذات المعطيات التراثية عنده أنماطاً أخرى للمفارقة منها : مفارقـات التضاد والسخرية وعكس المتوقع، والدرامية ....الخ وكلها تساندت فيما بينها للتعبير عـن مـدى إحساس الشاعر بالألم والإحباط والمرارة من عالم يحمل في طياته الكثير من المفارقات .

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (٣) العدد (٣) جمادى الآخرة ١٤٢٨هـ / تموز ٢٠٠٧م

الألفاظ الملازمة للنفي في تراكيب اللغة العربية
(دراسة وصفية دلالية)

د. جزاء محمد حسن المصاروة *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٧/٢٠ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٢/١٢

ملخّص

لم يدرس القدماءُ أسلوبَ النفيِ دراسةً مستقلّةً، بل جاءتْ مسائلُه منثورةً في الأبوابِ النحويّةِ المختلفة، أمّا المحدثونَ فتركّزتْ دراساتُهم لأسلوبِ النفيِ على الناحيةِ التركيبيّةِ، فجاء هذا البحثُ ليدرسَ قضيّةً محدّدةً في أسلوبِ النفي، وهي تلك الألفاظُ التي لا تُستعملُ إلا منفيّةً، في محاولةٍ لدراسة هذه الألفاظ دراسةً دلاليةً في منهجٍ وصفيّ تحليليّ.

وقد بيّنَ هذا البحثُ تفسيرَ القدماءِ لهذه الألفاظ، وأنّه كان تفسيراً سياقياً محضاً، كما بيّن المقصودَ من لزوم هذه الألفاظ لسياق النفي، وسبب ملازمتِها له، وجعلَ هذه الألفاظ على أنواع عدة بحسب السبب الذي جعلها ملازمة للنفي.

Abstract

The Related Expressions That Are Used in The Context of Negation: A Descriptive and Semantec Approach

Dr. Jaza Al.Masarwah

The classical Arab grammarians did not discuss the phraseology of negation in an independent study; instead, they tackled it as part of the different syntactic issues. Moreover, The new grammarians focused only on the structure of negation. This study aims at investigating a specific type of negative expressions which are the expressions that exist in the Arabic language as being only negated with no affirmative counterparts. The study employs the descriptive analytical approach to study the semantic features of these expressions.

The study sheds light on the classical grammarians' explanation for this phenomena and conveys that this explanation is mainly contextual. It explains why these expressions exist in the language as being negated with no affirmative counterparts. It also classifies these expressions into different categories according to different reasons that make these expressions exist as being only negated.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة.

المقدمة.

بيّن العلماءُ القدماءُ أنّ في اللغةِ ألفاظاً لا تُستعمل إلا في سياقِ النّفي، وقد حاول بعضهم جمعَها وتصنيفَها، فجمعوا كثيراً من هذه الألفاظِ في معجماتِهم ومصنّفاتِهم، وكلّما ذكروا لفظاً منها نبّهوا على أنه لا يُستعملُ إلا في النّفي، أو أنّه يُكثرُ استعمالُه في النّفي، وحاولَ بعضُهم جمعَ هذه الألفاظِ في أبوابٍ مستقلّةٍ، خاصة أولئك الذين ألّفوا معجماتِ المعاني، أو كتباً تُعنى بالألفاظ والتراكيب.

ومن هؤلاء العلماء ابنُ السكّيت الذي أفردَ في كتابِه (إصلاح المنطق) باباً بعنوان :"ما يُتكلّمُ فيه بالجَحْد"وآخرَ بعنوان" ما لا يُتكلّم فيه إلا بالجحد"[1]، ومنهم كُراع النمل في كتابِه (المُنْتَخَبُ من غريبِ كلامِ العرب) إذ أفرد باباً بعنوان "باب النّفي"[2].ومنهم المرزوقي في كتابه (ألفاظُ الشمولِ والعمومِ)[3]، ومنهم ابنُ سيده في كتابه (المخصّص) إذ أفرد باباً بعنوان "أبواب النّفي"[4] تحدّثَ فيه عن النّفي في المواضعِ والنّفي في الطّعامِ والنّفي في اللباسِ والنّفي في المالِ...، ومنهم سَلَمة بن مُسْلم الصُّحاريّ العوتبي في كتابه (كتاب الإبانة في اللغة العربيّة) [5]، ومنهم السيوطي في كتابه(المزهر في علوم اللغة وأنواعها) إذ جمع ما تفرق من هذه الألفاظ في كتب سابقيه[6]، يضاف إلى ذلك ما جمعه العلماء الذين ألّفوا في الأمثالِ، إذ أفرد بعضُهم باباً خاصاً للأمثالِ المنفية، فحشدوا فيها كثيراً من الألفاظ التي تلازم سياق النّفي[7].

وكان من حرصهم على جمع هذه الألفاظ وتبويبها أنْ عدّ ابن فارس عدم معرفتها منقصةً في

(١) انظر: ابن السكيت، يعقوب(ت٢٤٤هـ) **إصلاح المنطق**، تحقيق أحمد شاكر وعبدالسلام هارون، دار المعارف بمصر، ط٣، د.ت، ٣٨٥.

(٢) انظر: كراع النمل، علي بن الحسن(ت ٣١٠هـ) **المنتخب من غريب كلام العرب**، تحقيق محمد العمري، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي-مكة، ط١ ١٩٨٩م، ٣٥١/١.

(٣) انظر: المرزوقي، أبا علي(ت ٤٢١هـ)**ألفاظ الشمول والعموم**، تحقيق خليل إبراهيم عطية، دار الجيل-بيروت، ط١ ١٩٩٤م، ٦٣.

(٤) انظر: ابن سيده، أبا الحسن بن إسماعيل(ت ٤٥٨هـ)**المخصّص**، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العربي-بيروت، د.ت، ٢٤٨/١٣

(٥) انظر:العوتبي الصحاري، سلمة بن مسلم(ت ٤٣٥هـ) **كتاب الإبانة في اللغة العربية**،تحقيق عبدالكريم خليفة وآخرين، ط١ ١٩٩٩م،د.ن، ٣٦٣/٤-٣٦٨.

(٦) انظر، السيوطي، جلال الدين(ت ٩١١هـ)**المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، تحقيق فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية-بيروت، ط١ ١٩٩٨م، ١٤٩/٢.

(٧) انظرمثلاً: الميداني، أبا الفضل أحمد(ت ٥١٨هـ) **مجمع الأمثال**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة-بيروت، د.ت، ٢٦٩/٢ وما بعدها، والبكري، أبا عبيد(ت ٤٨٧) **فصل المقال في شرح كتاب الأمثال**، تحقيق إحسان عباس، وعبدالمجيد عابدين، مؤسسة الرسالة-بيروت، ط٣ ١٩٨٣م، ٥١٢ وما بعدها، والزمخشري، أبا القاسم محمود، **المستقصى في أمثال العرب**،دار الكتب العلمية-بيروت، ط٢ ١٩٨٧م ، ٣٣٠/٢ وما بعدها.

الأديب في شريعة الأدب:"ولو قيل له: هل تتكلمُ العربُ في النّفي بما لا تتكلّمُ به في الإثبات، ثمّ لم يعلمْه لنقصه ذلك في شريعةِ الأدبِ عند أهلِ الأدبِ[(١)].

ولم تحظَ الألفاظُ التي تستخدمُ في أسلوبِ النّفي خاصةً بدراسةٍ تبيّنُ دلالاتِها وخصائصَها، وإذا كان القدماءُ قد أغفلوا أسلوبَ النّفي ولم يخصّوه ببابٍ مستقلٍّ في مصنّفاتهم النحوية، بل جعلوا مسائله متفرّقةً في أبواب النحو، فإنّ المحدثينَ لم يتجاوزوا بدراساتِهم للنفي ما تفرّق في كُتُب القدماءِ، فكانت دراساتُهم دراساتٍ نحويةً وصفيةً، أي إنها تدرس أسلوب النّفي من الناحية التركيبية وحسب، ثم تصف طرائق العرب في استخدامِهم أسلوبَ النّفي.

ومن هذه الدراساتِ دراسةُ مصطفى النحّاس في كتابه (أساليب النّفي في العربية، دراسة وصفية تاريخية)، وقد فرّق مؤلفُه في أوّله بين النّفي اللغويّ والنّفي المنطقيّ، ثم تحدّثَ عن أدواتِ النّفي بسيطِها ومركَّبِها، وتحدّث عن النّفي الضّمني والنّفي الصريح، ثم ختم كتابَه بالحديث عن بعضِ مظاهرِ النّفي في اللغة المعاصرة، وهو في كل ذلك غالباً ما ينطلق من فكرة المقارنة بين النّفي في اللغة القديمة والنّفي في اللغة المعاصرة. ولم أرَ تشابهاً بين ما عناه في بحثه وما عنيتُه إلا في أثناء حديثِه عن استعمالِ المعنى المعجميّ استعمالاً وظيفياً، حيثُ ذكَرَ بعضَ الألفاظِ والتراكيبِ التي دلّتْ على النّفي مثل: لا جرَم، وما فعلتُه قطّ، ولا بأسَ، ولا محالةَ، ولا ريبَ[(٢)]. وهذه الألفاظ أصبحت كالأدوات للنفي لا ألفاظاً تقع في سياق النّفي، أي إنّها مما يُنفى به لا مما يُنفى.

فموضوعات هذا الكتاب كما نرى موضوعاتٌ تركيبيةٌ نحويةٌ لا علاقةَ لها بالألفاظ التي لا تُستعمل إلا في النّفي ودلالاتها.

وثمةَ كتابٌ آخر لأحمد ماهر البقري، بعنوان (أساليب النّفي في القرآن)منشور في عام ١٩٨٩م، وهو أيضاً دراسةٌ تركيبيةٌ لأسلوبِ النّفي في القرآنِ، إذ قسّمَ الكتاب إلى قسمين، القسمُ الأولُ في النّفي الصريح، تحدّثَ فيه عن نفي الحالِ، ونفي الماضي، ونفي المستقبَلِ، والأدواتِ المستعملةِ في هذا النوع، أما القسمُ الثاني ففي النّفي الضمني كخروج الاستفهام إلى معنى النّفي.

وهناك كتابٌ ثالثٌ لخليل عمايرة بعنوان (أسلوبا النّفي والاستفهام في العربية في منهج وصفيّ في التحليل اللغوي)، وقد انصبّت دراسته على معنى النّفي وأدواته وتحويلِ الجملةِ من جملةٍ توليديةٍ إلى جملةٍ تحويليةٍ بوساطةِ إحدى أدوات النّفي.

ونلاحظ على هذه الدراسات عدم تعرّضها للألفاظ المختصة بأسلوب النّفي من قريب أو بعيد،

(١) انظر:ابن فارس، أحمد(ت ٣٩٥هـ)**الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها**، تحقيق عمر الطباع، مكتبة المعارف-بيروت، ط١ ١٩٩٣م، ٣٥

(٢) انظر: النحاس، **أساليب النفي في العربية**، منشورات جامعة الكويت، ١٩٧٩م، ٢٦٣، و٢٦٥، و٢٦٩.

وأنها كلَّها تدور في مدار واحد.

ولعلّ دراسة فاضل السامرائي هي أول دراسة حديثة تشير إلى مثل هذه الألفاظ التي تلازم النّفي، وذلك في كتابه(معاني النحو) لكنها إشارة سريعة اكتفى فيها المؤلف بالقول بأن هناك أسماء تلازم النّفي، مثل أحد وعَريب وديّار وكرّاب وطوريّ، وكلها عنده بمعنى واحد(١).

أما هذا البحث فلن يُعنى بأدوات النّفي، أو تركيب جملتة ، أو نفي الماضي أو الحاضر أو المستقبل، بل سيسلِّط الضوء على ألفاظٍ وتراكيبَ يبدو أنها كانت حكراً على أسلوب النّفي، ولا تُستعملُ في الإثبات، وسيبيّنُ تفسيرَ القدماءِ لها ويقفُ على أبرزِ خصائصِها، ويبيّنُ معنى لزومها لسياقِ النّفي، ويحاولُ تفسيرَ سببِ اقتصارِها على سياق النّفي.

معنى النّفي.

إنّ المتتبعَ لمادة (ن ف ي) في المعاجمِ العربيةِ يجدُها تدلُّ على معنًى عامٍّ واحد، وهو الإبعاد، فنجدُ في المعاجمِ: نَفَى الشيءُ يَنْفي بمعنى تنحّى، ونَفَى شعرُ فلان، إذا ثارَ واشعانَّ، وثورانُ الشعرِ يعني تباعدَ بعضِه عن بعضٍ، ونفيانُ السيلِ ما فاض من مجتمعِه، ونَفَى الرجلُ من الأرض ونفيتُه عنها: طردته، والطردُ إبعاد، وانتفى منه: تبرأ، ونفتِ الريحُ الترابَ: أطارتْه، وفي الحديث: "المدينةُ كالكيرِ تَنْفي خَبَثَها"(٢) أي تُخرجُه، والنّفي: الإبعاد عن البلد، ونفتِ السحابةُ الماءَ: مَجَّتْه، وكلُّ ما ردَدْتَه نفيتَه(٣).

أما في الاصطلاح فقد عرّفه التهانوي بقوله:"النّفي...عند أهل العربية من أقسام الخبر مقابل الإثبات والإيجاب، قيل بل هو شطر الكلام كله"(٤) بعض المحدثين بأنه "ضدُّ الإثبات، ويعني سلبَ الحكمِ عن شيءٍ بأداةٍ نافيةٍ"(٥) غير أن النّفي قد يكونُ بأدواتٍ غيرِ أدوات النّفي المعروفة في كتب

(١) انظر: السامرائي، فاضل، **معاني النحو**، دار الفكر-عمان، ط٢، ٢٠٠٣م، ١٩٧.

(٢) البخاري، محمد بن إسماعيل(ت ٢٥٦هـ) **صحيح البخاري**، تحقيق مصطفى البغا، دار ابن كثير، اليمامة-بيروت، ط٣ ١٩٨٧م ٢٦٧٠/٦، والنيسابوري،مسلم(ت ٢٦١هـ) **صحيح مسلم**، تحقيق محمد عبدالباقي، دار إحياء التراث العربي-بيروت، د.ت، ١٠٠٦/٢.

(٣) انظر: الفراهيدي، الخليل بن أحمد(ت ١٧٥هـ)**معجم العين**، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام-العراق، ١٩٨٥م، ٣٨٥/٨، والجوهري، إسماعيل بن حماد(ت ٣٩٣هـ)**الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**، تحقيق أحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين-بيروت، ط٢ ١٩٧٩م، ٢٥١٣/٦-٢٥١٤، والفيروزآبادي، مجدالدين محمد(ت ٨١٧هـ)، **القاموس المحيط**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧م، ٣٩٩/٤، وابن منظور، محمد بن مكرم(ت ٧١١هـ)، **لسان العرب**، دار صادر-بيروت، ط٣ ١٩٩٤م، ٣٣٧/٣٣٦/١٥.

(٤) التهانوي، محمد علي، **كشاف اصطلاحات الفنون**، تقديم وإشراف رفيق العجم، تحقيق علي دحروج وعبد الله الخالدي وجورج زينائي، مكتبة لبنان ناشرون-لبنان، ط١ ١٩٩٦م

(٥) انظر: التونتجي، محمد، والأسمر، راجي، **المعجم المفصل في علوم اللغة**، دار الكتب العلمية-بيروت، ط١ ١٩٩٣م ٦٥٥/٢، ويعقوب، أميل بديع، **موسوعة علوم اللغة**، دار الكتب العلمية-بيروت، ط١ ٢٠٠٦م، ٣٣٢/٩.

النحو، فيكونُ بالاستفهام أحياناً، ويكونُ بغير أداة أحياناً، إذ يَدلُّ عليه تنغيمُ الجملةِ ونبرُ الكلام، لـذا عرّفه الدكتور خليل عمايرة بأنه:"باب من أبواب المعنى، يهدف به المتكلمُ إخراجَ الحكم في تركيب لغوي مثبت إلى ضدّه، وتحويل معنى ذهني فيه الإيجاب والقبول إلى حكم يخالفه إلى نقيضه، وذلك بصيغة تحتوي على عنصر يفيد ذلك، أو بصرف ذهن السامع إلى ذلك الحكم عن طريقٍ غيرِ مباشرة..." (١)

وعلى الرغم من أنَّ هذا التعريفَ يشمل المنفيَّ بالأداة والمنفيَّ بغير أداة، إلا أني أخالفه، بل إنّ طبيعة هذا البحث ومادته يفرضان على الباحثِ مخالفةَ هذا التعريف، ذلك أن التعريف السابق يفترض أنَّ التركيبَ كان مُثْبتاً ثم جِيءَ بعنصرِ تحويلٍ فصيّره منفياً، والواقع اللغوي يبيّنُ لنا أنَّ هناك تراكيبَ لغويةً لم تُستخدم إلا منفيةً، بمعنى أنّها لم تكنْ مُثبتةً في واقع الاستعمال اللغويّ، هذه التراكيب هي التي جعلناها موضوعَ هذا البحث؛ لذا أرى أن التعريف الأمثل للنفي أنه أسلوب لغويٌّ يُفهمُ منه عدم ثبوت الحكم في تركيب لغوي معين، وقد يكون بأداة وقد يكون بغير أداة، وقد يكون صريحاً وقد يكون ضمنيّاً.

معنى لزوم هذه الألفاظ للنفي.

ذكرنا فيما سبق أن اللغويين القدامى ذكروا أن كثيراً من هذه الألفاظ لا يستخدم إلا في سياق النّفي، لكنّ قَصْرَهم هذه الألفاظ على سياق النّفي فيه تعتيم ولبس، إذ لم يوضّحوا المقصودَ بذلك، فهل مقصودُهم أن اللفظ المفرد لا يستخدم إلا في النّفي؟ أم يقصدونَ أنّ التركيبَ الذي ورد فيه هذا اللفظ لا يستخدم إلا منفياً؟ والفرقُ بين المقصودين كبير، ولتوضيح ذلك نضرب مثالاً، جاء في كتاب إصلاح المنطق لابن السكّيت في باب (ما لا يُتكلم فيه إلا بالجحد):"يُقال جاءت وما عليها خَرْبَصيْصَة"(٢) فهل المقصود أنّ كلمة خَرْبَصيْصَة لا يُتكلم بها إلا في النّفي، فلا يجوز أن يقال مثلاً هذه خَرْبَصيْصَةٌ، أو رأيت خَرْبَصيْصَةً؟ أم المقصودُ أنّ هذا التركيبَ عينَهُ لا يستخدم إلا منفيّاً، فلا يقال: جاءت وعليها خَرْبَصيْصَةٌ؟.

فإن كان مقصودُه هو الأولَ فليس ذلك بصحيحٍ، لوجود شواهدَ كثيرةٍ تبين أن هذه الألفاظ يمكن أن تستخدم في سياق الإثبات، فكلمة (خَرْبَصيْصَة) سابقةِ الذكر جاءت في سياق الإثبات في قوله صلى الله عليه وسلم:"من تحلّى ذهباً أو حلّى ولدَه مثلَ خَرْبَصيْصَة.." (٣)وقوله:"إنّ نعيمَ الدنيا

---

(١) عمايرة، خليل، **أسلوبا النفي والاستفهام في العربية في منهج وصفي في التحليل اللغوي**، د.ن، د.ت،٥٦ .

(٢) ابن السكيت، **إصلاح المنطق**، ٣٨٥.

(٣) ابن منظور، **لسان العرب**، ٢٤/٧.

أهونُ عند الله من خَرْبَصيْصَة"[١] ومما يدلّ على عدم وضوح مقصودِهم من قولهم:"لا يستعمل إلا في النّفي" أن ابن منظور بعدما أورد هذين الحديثين ذكر أنّ قولهم "جاءت وما عليه خَرْبَصيْصَة" لا يستخدم إلا في النّفي، فيُفهم من كلامه أنه قصد التركيب لا اللفظ المفرد، لكنّه في موضع آخر قال:"والأهْزَعُ من السهام: الذي يبقى في الكنانة وحده، وهو أردؤها...وقيل الأهْزَعُ خير السهام وأفضلها...وقيل إنما يتكلم به في النّفي، فيقال: ما في جَفيرِهِ أهْزعُ، وما في كنانتِهِ أهْزعُ، وقد يأتي به الشاعر في غير النّفي **للضرورة**، فإنّ النمر بن تولب أتى به مع غير الجحد، فقال:

فأرْسَلَ سَهْماً لهُ أهْزَعا فشَكّ نَواهِقَهُ والفَمَا"[٢]

فقوله:"للضرورة" وتمثيله بهذا الشاهد يدلّ على أنه يقصد اللفظ المفرد لا التركيب!! وهذا ليس رأي ابن منظور وحده بل هو يوافق ابن السكيت في ذلك، إذ يرى ابن السكيت أن (أهْزَع) لا يستخدم إلا في النّفي إلا أن النمر بن تولب جاء به في الإثبات، ثم يذكر البيت السابق[٣].

ومن ذلك أن اللغويين يذكرون كلمة (تامور) و(تأمور) من الألفاظ التي تلازم النّفي[٤]فيقال: "ما فيها تامورٌ"، لكنَّ هذا اللفظَ استُعمِلَ في الإثبات كما في قول الشاعر:

أنبئتُ أنّ بني سُحَيمٍ أوْلجوا أبياتَهم تامورَ نفسِ المُنذرِ

قال الأصمعي: أي مهجة نفسه، وكانوا قتلوه[٥] واستعمالها في الإثبات يدل على أن المقصودَ من لزوم النّفي التركيبُ لا اللفظُ المفرد.

ومن ذلك أنّ كثيراً من النحويين واللغويين يقرّرون أنّ كلمة (أحد) لا تُستعمَلُ إلا في النّفي، لكنّهم عندما يصطدمون بالواقع اللغوي فيجدونها مُستعملةً في سياق الإثبات كما في قوله تعالى:﴿قُلْ هُوَ اللهُ أَحَدٌ﴾ [٦] نجدهم يفسّرون كلمة (أحد) على أنها بمعنى واحد وهي عندهم تختلف عن تلك التي لا تستخدم إلا في سياق النّفي. جاء في كتاب إعراب القرآن للنحّاس:"وقال أهل النظر: في (أحد) من الفائدة ما ليس في واحد، لأنك إذا قلت: فلان لا يقوم له واحد، جاز أن يقوم له اثنان وأكثر، فإذا قلت: فلان لا يقوم له أحد، تضمّن معنى واحد وأكثر، قال أبو جعفر: وهذا غلط، لا اختلاف بين

---

(١) **المصدر نفسه**، ٢٤/٧.

(٢) ابن منظور، **لسان العرب**، ٣٧١/٨ .

(٣) انظر:ابن السكيت، **إصلاح المنطق**، ٣٨٦.

(٤) انظر: ص ١٤ من هذا البحث.

(٥) انظر: الأزهري، أبا منصور محمد بن أحمد(ت ٣٧٠هـ)**تهذيب اللغة**، الجزء الرابع عشر، تحقيق يعقوب عبد النبي ومحمد علي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ٢٨٢/١٤

(٦) الإخلاص: ١.

النحويين أن أحداً إذا كان كذا **لم يقع إلا في النّفي**...فإذا كان بمعنى واحد وقع في الإيجاب...فكذا قل هو اللهُ أحد"[(١)] والواقع أنّ (أحد) في حال كونها كلمةً مفردةً تُستعمل في النّفي والإثبات ، كما في قوله تعالى:﴿أو جاءَ أحدٌ مِنْكُمْ مِنَ الغائِطِ﴾[(٢)] وقولِ الأقيشر الأسدي[(٣)]:

غضِبَتْ دُودانُ من مسجِدِنا　　وبه يعرفُهم كلُّ أحدِ

لذلك أرى أنّ المقصود من لزوم هذه الألفاظ لسياق النّفي هو أنّ التركيب برمته لا يأتي مثبتاً فتقول: "ما رأيتُ أحداً" أو"ما في الدار أحد" ، ولا يقال:"رأيتُ أحداً أو في الدار أحد"[(٤)]

تفسير القدماء لهذه الألفاظ.

إنّ أغلبَ هذه الألفاظ له دلالتان: دلالةٌ معجميّةٌ، ودلالةٌ سياقيّةٌ، والدلالةُ السياقيّةُ تتأثّرُ بالسياق فتتبدلُ بتبدّله، وتتغيّرُ بتغيّره، فكلمةُ (الليل) مثلاً تعني عكسَ النّهار في دلالتها المعجميّةِ، لكنّها في جملة:"طالَ ليلُ الأمة" تعني الظُلمَ أو التخلّفَ، أو الهمَّ. وبعض الجمل كذلك له معنيان: معنى حرفي ومعنى مجازي، فمثلاً جملة:"ناقشه فسدّ عليه كلّ الأبواب" تختلف دلالتها عن جملة:"حاصر القط فسدّ عليه كلَّ الأبواب" إذ تحمل الأولى معنى مجازياً لسَدِّ الأبواب. [(٥)]

لكنَّ الملاحظَ على العلماءِ القدماءِ أنّهم في الغالب يسردونَ هذه الألفاظَ والتراكيبَ سرداً دونَ شرحٍ أو تفصيلٍ لمعناها، وإذا ما فسّروا شيئاً منها جاء تفسيرُهم تفسيراً سياقياً، مما أوقعَهم في اللبسِ في كثير من الأحيان، ففسروا اللفظَ الواحد بأكثرِ من معنى، وهذا ليس بمستبعد، فقد يلجأ أحدنا إلى تفسير لفظ ما بالاعتماد على السياق دون فهمٍ دقيقٍ لأصل هذا اللفظ، كما أنه ليس شرطاً أنْ يعرفَ العربيُّ المعنى الدقيقَ لكلِّ كلمةٍ يسمعُها، فلم يَعرفْ عمر بن الخطاب رضي الله عنه معنى كلمة(الأبّ) في قوله تعالى:﴿وفاكِهَةً وَأَبًّا﴾[(٦)] ولم يَعرف عبدُالله بن عباس معنى كلمة فاطر. [(٧)]

ومن الأمثلة على التفسير السياقيّ لمثل هذه الألفاظ أنّهم فسروا قولَ العربِ:"ما بها عَريبٌ ومُعرِبٌ، وما بها دَبّيجٌ وما بها دُوريّ وطُوْرِيّ ووَابِرٌ وصافرٌ ودَيَّارٌ" وكثيراً من هذه الألفاظ، على

(١) النحاس، أبو جعفر(ت ٣٣٨هـ) **إعراب القرآن**، تحقيق زهير غازي زاهد، عالم الكتب-لبنان،ط٣ ١٩٨٨م، ٣٥/٥.

(٢) النساء: ٤٣

(٣) انظر:الأصفهاني، أبا الفرج(ت ٣٥٦هـ)**الأغاني**، تحقيق سمير جابر، دار الفكر-بيروت، ط٣، د.ت ٢٣٥/١١.

(٤) وانظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ٤٥١/٣.

(٥) وانظر: الخولي، محمد، **علم الدلالة(علم المعنى)** دار الفلاح للنشر والتوزيع-الأردن، ٢٠٠١م، ١٧

(٦) عبس: ٣١

(٧) انظر:عطار، أحمد عبدالغفور، **مقدمة الصحاح**، دار العلم للملايين-بيروت، ط٣ ١٩٨٤م، ١٣-١٤

أنّها تعني شيئاً واحداً، فكلّ لفظ من هذه الألفاظ بمعنى(أحد)[١]، فمعنى هذه التعبيرات كلِّها واحد، وهو: ما بها أحد، ولم يفسروا -في الغالب- المعنى المعجميَّ لكلمةِ عريب أودبّيج أو طوريّ...إلخ.

ومن ذلك تفسيرُهم لقول العرب:"ما بها أرِمٌ أو أريمٌ" على أنّ المعنى: ما بها أحد، أو إنسان[٢]، ودلالةُ كلمتي أرِم أو أريم على (أحد) دلالةٌ سياقية كما سنرى بعد قليل.

بل إنهم أحياناً يفسّرون اللفظَ الواحدَ بأكثرِ من معنى بحسبِ السّياق، من ذلك تفسيرُهم لكلمة (عَبَقَة)، جاء في كتاب المنتخَب من غريب كلام العرب:"ويقال: ما في النِّحْي عَبَقَة...أي: لَطْخٌ ووَضَرٌ، ويقال: ما بقيتْ لهم عَبْقة...أي: بقيَّةٌ من أموالهم، ويقال ما في النّحي عَبكةٌ..فالعبكة: قطعةٌ من شيء أو كسرةٌ[والكاف فيها بدل من القاف]...ويُقال : ما ذقتُ عبْقة أي: أكْلة"[٣]، وفسّرها ابنُ السكّيت على أنها بمعنى شيءٍ من السَّمْن[٤]وفسّرها أبو عبيد فيما يرويه ابن سيده على أنها بمعنى الرُّب[٥].

ومن ذلك أيضاً تفسيرُهم لكلمة (طَحَرة) جاء في المخصّص:"ما عليه طَحَرةٌ، إذا كان عارياً، وكذلك ما بقي على الإبل طَحَرة، إذا سقطتْ أوبارُها، وما على السماء طَحَرة، أي شيء من الغيم"[٦].

فهذا تفسير سياقيّ واضحٌ، يتغير معنى الكلمة بتغيّر السياق، وقد قمتُ في هذا البحث بتفسير هذه المفرداتِ تفسيراً معجمياً، وحتى لا يكون كلامي مكرراً أكتفي هنا بتفسيرِ المثالين الأولينِ اللذين ضربتهما آنفاً، وسأفسّر بقيةَ الأمثلةِ وأمثلةً أخرى في ثنايا البحث القادمة.

أما كلمة (عَريب) و(مُعْرِب) فيبدو لي أنّ هاتين الكلمتين مشتقتان من الفعل أعربَ الذي يعني أبان وأفصح، فيقال:"أَعْربَ عن لسانه وعَرّبَ أي أبانَ وأفصحَ"[٧] و"أَعربَ الرجلُ بحُجَّتِه إذا أفصحَ عنها" [٨]و"رجلٌ عَريبٌ مُعْرِبٌ"[٩] فيكون المعنى في قولهم:"ما بها عَريب أو ما بها مُعْرِب" ما بها

(١)انظر: ابن السكيت، **إصلاح المنطق**، ٣٩١، وكراع النمل، **المنتخب من غريب كلام العرب**، ٣٥١/١، وابن دريد، أبا بكر محمد(ت ٣٢١هـ)**جمهرة اللغة**، دار صادر-بيروت ٢٦٦/١وابن سيده، **المخصّص**، ٢٤٨/١٣، وابن منظور، **لسان العرب**، ٣٧١/١، و٣٣/٤، ٢٧٣/٥.

(٢) انظر: العوتبي الصحاري، **كتاب الإبانة في اللغة العربية**، ٣٦٣/٤.

(٣) انظر:كراع النمل، **المنتخب من كلام العرب**، ٣٥٥/١.

(٤) انظر ابن السكيت، **إصلاح المنطق**، ٣٨٥.

(٥) انظر :ابن سيده، **المخصّص**، ٢٥٠/١٣.

(٦) انظر:"**المصدر نفسه**، ٢٥٠/١٣-٢٥١.

(٧) ابن منظور، **لسان العرب**، ٥٨٨/١.

(٨) ابن دريد، **جمهرة اللغة**، ٢٦٦/١ ٥٨٨/١، والزبيدي، محمد مرتضى(ت ١٢٠٥هـ) **تاج العروس**، الجزء الثالث، تحقيق عبد الكريم العزباوي، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٦٧م، ٣٣٥/٣.

(٩) ابن منظور، **لسان العرب**، ٥٨٩/١.

من يُعرب عن نفسه، أي ما بها إنسان؛ لأنَّ الإنسانَ هو من يُعربُ عن نفسه.

أما كلمة أرِم في قولهم:"ما بها أرِم" فأرى أنّ المعنى المعجميَّ لها هو العَلَم، أو الراية في مفهومنا الحديث، جاء في لسان العرب:"والآرام: الأعلام، واحدها إرَم وأرِم وأيرَميّ، وقال اللحياني: أرَمي ويرميّ وإرميّ"(١) ويبدو أنّ العلاقةَ بين المعنيين: المعنى المعجمي(العَلَم) والمعنى السياقي(أَحَد) أنّ الأعلام دليلٌ على الناس، فالديار التي بها أعلام بها ناس، فلجأ المتكلم إلى نفي الناس عن طريق نفيِ شيءٍ من خصائصهم، وجوده يستلزمُ وجودَهم.

أسباب لزوم هذه الألفاظ لسياق النّفي.

من خلال تتبع الألفاظ التي لزمتْ سياقَ النّفي والبحثِ عن معانيها المعجمية يظهرُ أن السببَ في لزومها سياقَ النّفي أنها تدلُّ على قلةٍ مطلقةٍ، أو على عمومِ الجنسِ البشريّ، أو على الإحاطةِ بالمنفيِّ، أو على استمراريةٍ في زمنِ النّفي، وقد اختصّت هذه الألفاظُ بسياق النّفي للاختصار(٢) فبدلاً من أنْ يكررَ القائلُ منفياتٍ كثيرةً، يلجأ إلى نفي لفظٍ دالٍّ على عمومِ هذه المنفيات،فـ"ما رأيت أحداً" ما هي إلا اختصارٌ لقولنا: ما رأيتُ رجلاً ولا امرأةً ولا صغيراً ولا كبيراً....

وسأجعل هذه الألفاظ في الأنواع التالية.

النوع الأول: ما دلّ على القلة المطلقة.

من خلال البحث عن المعاني المعجمية للألفاظ التي تستخدم في سياق النّفي نجد أن كثيراً منها يدل على معنى القلة المطلقة، ونفيُ قليلِ الشيءِ يعني نفيَ كثيره بالضرورة؛ لذلك فَسَّرَ القدماءُ هذه الألفاظَ بمعنى(شيء) في الغالب، فكأنّ العرب لجأت إلى هذه الألفاظ للمبالغة في النّفي، فنفي القليل المطلق من الشيء يعدُّ مبالغة في نفي وجوده.

ومن هذه الألفاظ ما جاء في المعاجم من قول العرب:"ما أصبت منه حَبَرْبَراً" أي شيئاً، لا يُستعمل إلا في النّفي، و"ما أغنى فلان عنّي حَبَرْبَراً"، أي: شيئاً، و"ما له حَبَرْبرٌ ولا حوَرْورٌ"، أي شيء، و"ما أصبتُ منه حَبَرْبَراً ولا حَبَنْبَراً"، أي ما أصبت منه شيئاً، و"ما على رأسه حَبَرْبَرة"، أي ما على رأسه شعرة"(٣).

---

(١) **المصدر نفسه،** ١٥/١٢.

(٢) انظر:السيوطي، جلال الدين(ت ٩١١هـ)**الأشباه والنظائر**، تحقيق محمد عبدالقادر الفاضلي، المكتبة العصرية-بيروت، ط١ ١٩٩٩م، ٣٨/١-٣٩.

(٣) انظر:ابن دريد، **جمهرة اللغة**، ٣٧١/٣، و٤٥٣، وابن منظور، **لسان العرب**، ١٦١/٤(حبر).

ونلاحظ أنّ هذا اللفظ قد فُسّر تارة بشيء وتارة بشعرة، وهذا تفسير سياقيّ، ويبدو أن (حَبَرْبَر) تدل في أصل وضعها على الشيء القليل جداً، فربما استعمل في المال:"ما أصبت منه حَبَرْبَراً"[١] أو في الطعام أو في الشراب:"ما ذقت حَبَرْبَراً" وقد ذكر ابن دريد أن معنى (حَبَرْبَر) الشيء القليل ومثّل لها بقول الشاعر:

أمانيُّ لا تُجدي عليهِ حَبَرْبَراً[٢]

وأرجّح أن المعنى المعجمي للكلمة يعني الأثَر، وأن هذه الألفاظ مشتقة من الحَبَر، فقد جاء في المعاجم أنّ الحِبْر والحَبَر: الأثر من الضربة إذا لم يُدمِ...والحَبار الأثر...والحِبار والحِبر: أثر الشيء[٣] ونفيُ أثر الشيء مبالغةٌ في نفيه، فعندما يقال:"ما أصبْتُ عنده حَبَرْبَراً" فكأنما قيل:"ما أصبتُ عنده أثراً من مال أو طعام" أو أي شيء يقتضيه السياق.

وعندما يقال: ما على رأسه حَبَرْبَرة، أي ما على رأسه أثرٌ للشعر فضلاً عن وجود الشعر نفسه.

أما حَبَنْبَر وحَوَرْوَر وحَبْرِيْر وغيرُها فما هي إلا تبدّلاتٌ صوتيةٌ ليس هذا محلّ بحثِها، لكنَّ هذه الأقوالَ في معظمِها أمثالٌ أو كالأمثالِ، يكثرُ دورانُها على ألسنةِ العامةِ والخاصةِ لذا تكونُ موضعاً للتغيرِ والتحوير.

ومن ذلك قولهم: ما على فلان طَحْرة أو طُحْرُبة[٤]، وفي الحديث عن يوم القيامة:"تدنو الشمس من رؤوس الناس وليس على أحد منهم طُحْرُبة"[٥] وفسَّرَها ابن منظور هنا باللباس[٦]، وفي قولهم:" ما في السماء طُحْرُبة" فُسِّرتْ على أنها قطعة من السحاب[٧].وذكر ابن دريد أنها بمعنى شيء.[٨]

---

(١) انظر:ابن السراج، أبا بكر(ت ٣١٦هـ)**الأصول في النحو**، تحقيق عبدالحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة ناشرون-بيروت، ط٤ ١٩٩٩م، ٢١٣/٣

(٢) ابن دريد، **جمهرة اللغة**، ٣٧١/٣.

(٣) انظر:الفيروزآبادي، **القاموس المحيط**، ٢/٢، وابن منظور، **لسان العرب**، ١٥٩/٤، والزبيدي، **تاج العروس**، ٥٠٤/١٠، و٥٠٦.

(٤) انظر: ابن دريد، **جمهرة اللغة**، ٣٠٢/٣،وابن منظور، **لسان العرب**، ٤٩٧/٤.

(٥) انظر: ابن الأثير، أبا السعادات(ت ٦٠٦هـ) **النهاية في غريب الأثر**، تحقيق طاهر الزاوي ومحمود الطناجي، المكتبة العلمية-بيروت، ١٩٩٧م، ١١٦/٣

(٦) انظر:ابن منظور، **لسان العرب**، ٤٩٧/٤.

(٧) **المصدر نفسه**، ٤٩٧/٤

(٨) انظر:ابن دريد، **جمهرة اللغة**، ٣٠٢/٣.

ويبدو أن المعنى المعجمي لهذه الكلمة يدل على القطعة الصغيرة من كل شيء، وأن أصل المعنى من (طَحَرة) وهي قطعة السحاب الصغيرة، جاء في لسان العرب:"وروي عن الباهليّ: ما في السماء طَحَرة، وطَخَرة، بالحاء والخاء: اللطْخ من السحاب القليل، قال الأصمعي: هي قطع مستدقة رقاق"[١] ثم صارت في النّفي تعني الشيء القليل مطلقاً سواءٌ أكان سحاباً أم لباساً أم غير ذلك، يدل على ذلك قولهم: ما في النِّحي طَحْرة، وما على الإبلِ طَحْرة، أي شيء من الوبر[٢]

ومن ذلك كلمة (خَرْبَصيْصَة) في قولهم: جاءت وما عليها خَرْبَصيْصَة[٣] وقد فُسّرت على أنها شيء من الحِلِي[٤] كما فُسِّرت على أنها بمعنى ثوب[٥]وأصل الخَرْبَصيْصَة: الهنَة الصغيرة التي تتراءى في الرمل لها بصيصٌ كأنها عينُ جرادة[٦] ثم صارت دلالتها على مطلق القلة، فقالوا: ما في السماء خَرْبَصيْصَة، أي شيء من السحاب، وما في السقاءِ والبئرِ خَرْبَصيْصَة، أي شيء من الماء، وما أعطاه خَرْبَصيْصَة[٧]، وربما تكونُ الصادُ فيها بدلاً من السينِ فيكونُ الأصلُ (الخَرْبَسيسَة) جاء في كتاب الجمهرة:"فأما الخَرْبَسيسُ فالشيءُ التّافِهُ"[٨]

ومن ذلك قولهم: ما تلمّك عندنا بلماك، وما ذاق لماكاً، أي ما ذاق شيئاً[٩] قال المفضّل: التلمّك: تحريك اللحيين بالكلام أو الطعام، قال: والتلمّك: التلمّظ[١٠] فيكون المعنى الحرفي لمثل هذه الجملة: ما ذاق عندنا شيئاً ولو كان قليلاً يتحرك له الفم.ولا أستبعد أن يكون المعنى المعجمي لـــ(اللماك) شيء تُكحل به العين، جاء في تهذيب اللغة:"وقال ابن الأعرابيّ: اللماك واللمْك: الجِلاء يُكحل به العين"[١١]وعلى كلا المعنيين فهو يدل على الشيء القليل.

ومنه قولهم: ما لفلان صرٌّ، أي ما عنده درهم ولا دينار، يقال ذلك في النّفي خاصة[١٢]

(١) انظر:ابن منظور، **لسان العرب**، ٤٩٧/٤.

(٢) انظر: **المصدر نفسه**، ٤٩٧/٤

(٣) انظر:**المصدر نفسه**، ٢٤/٧.

(٤) انظر:**المصدر نفسه**، ٤٢/٧ .

(٥) انظر: ابن دريد، **جمهرة اللغة**، ٣٠٢/٣.

(٦) انظر:ابن دريد، **جمهرة اللغة** ، ٣٠٢/٣.

(٧) انظر:**المصدر نفسه**، ٣٠٢/٣.

(٨)**المصدر نفسه**، ٣٠٢/٣.

(٩) انظر: ابن السكيت، **إصلاح المنطق**، ٣٩٠، وابن منظور، **لسان العرب**، ٤٨٤/١٠.

(١٠) انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ٤٨٤/١٠.

(١١) الأزهري، **تهذيب اللغة**، ٢٦٧/١٠.

(١٢) انظر:ابن منظور، **لسان العرب**، ٤٥١/٤.

وأصل المعنى من الصرير، وهو الصوت:"درهم صِرّي وصَرّي: له صوت وصرير"(١) فيكون المعنى: ماله شيء ولو درهم واحد يصر، وهذا يدل على مطلق القلة.

ومن ذلك: ما أثابه نُقْرة، أي شيئاً، لا يستعمل إلا في النّفي(٢)وأصل النقر صويتٌ يسمع من قرع الإبهام على الوسطى(٣) فالمعنى الحرفي: ما أثابه شيئاً قليلاً مثل نقرة الأصبع.

ومن ذلك الهَلْبَسيس، في قولهم: وليس بها هَلْبَسيس، أي أحد يُستأنس به، وجاءت وما عليها هَلْبَسيسَة، أي شيء من الحِلْي، وما عنده هَلْبَسيسَة، إذا لم يكن عنده شيء، وما في السماء هَلْبَسيسَة، أي شيء من السحاب(٤) وأصل المعنى في الهلبسيس الشيء اليسير(٥) فهي تدل على القلة، لذا قيلت في قلة الناس وقلة السحاب وقلة الحلي. وقد مثل لها ابن دريد بقول الشاعر(٦):

يا لَيْتَهُ لم يُعطَ هَلْبَسيسا وعاشَ أعْمى مُقعداً سَرِيسا

ومن ذلك:ما ذقت صُماتاً، أي ما ذقت شيئاً، ويقال لم يُصْمِتْه ذاك، أي لم يكفه، وأصله في النّفي وإنما يقال ذلك فيما يُؤْكَل ويُشْرَبُ(٧) وأصل المعنى من الصمت نقيض الكلام، فالإنسان إذا أكل شيئاً ذا بالٍ صمتَ عن الكلام، فإذا لم يصمِتْ، دلَّ ذلك على أنه ما أكل شيئاً، أو شيئاً ذا بالٍ، فيكون المعنى الحرفي: لم يأكل شيئاً، يجعله يصمت عن الكلام.

ومنه قولهم: ما بالدار شَفْر(٨)، أي ما بها أحد، قال ابن قتيبة: "ومن ذلك أشفار العين، أصلُ(ش ف ر) في اللغة القلةُ، ومن ذلك قيل لحرفِ كلِّ شيء شُفْر، لأنَّه أقلُّه...ومنه قولُهم: ما بالدار شَفْر بفتح الشين، أي: ما بها أحد" (٩)

وقد يكون اللفظ الملازم للنفي فعلاً مثل الفعل (نبس) كقولهم : ما نبس بكلمة(١٠) أي: ما تكلم

(١) انظر:**المصدر نفسه**، ٤٥١/٤.

(٢) انظر:**المصدر نفسه**، ٢٣١/٥.

(٣) انظر:**المصدر نفسه**، ٢٣١/٥.

(٤) انظر:الأزهري، **تهذيب اللغة**، ٥١٩/٦، وابن منظور، **لسان العرب**، ٢٥٠/٦

(٥) انظر:ابن دريد، **جمهرة اللغة**، ٤٠١/٣، وابن منظور، **لسان العرب**، ٢٣٥٠/٦.

(٦) ابن دريد، **جمهرة اللغة**، ٤٠١/٣.

(٧) انظر:**المصدر نفسه**، ٥٤/٢

(٨) انظر: الأزهري، **تهذيب اللغة**، ٣٥١/١١، والعوتبي الصحاري، **كتاب الإبانة في اللغة العربية**، ٣٦٣/٤

(٩) الجواليقي، موهوب بن أحمد(ت ٤٥٠هـ) **شرح أدب الكاتب**، تحقيق طيبة حمد بودي، مطبوعات جامعة الكويت، ١٩٩٥م، ٩٥.

(١٠) انظر:ابن سيده، **المخصص**، ٢٥٤.

بكلمة، وأصل النبس الحركة[(١)] فعندما يقال: ما نبس بكلمة، أي ما حرَّكَ شفتيه بالكلام، جاء في الحديث:"فما يَنْبِسونَ عند ذلك"[(٢)]

النوع الثاني: ما دلّ على عموم الجنس البشري.

من الألفاظ التي ذكر العلماء أنها مقصورة على سياق النّفي ألفاظٌ كثيرة جاءت دالةً على عموم الجنس البشريّ، فنفيُ وجودِها يعني نفيَ وجودِ الإنسان، وهي غالباً ما تُستخدم لنفي وجود إنسان في الديار أو في الدار.

من ذلك قولهم:"ما بالدار تأمور" [(٣)] وقد فسّر القدماء هذا اللفظ بأنه بمعنى أحد، كما فُسّر بأنه بمعنى الماء في قولهم:"ما بالرُّكية تامور"[(٤)] وفُسِّر مرة ثالثة بأنه بمعنى الخَمْر[(٥)]وهذه التفسيرات تفسيرات سياقيّة كما هو واضح، ويبدو أن المعنى المعجميّ لهذا اللفظ هو النفس، فقد جاء في المعاجم:"وقيل التامور: النفس وحياتها، وقيل العَقْل، والتامور أيضاً دَمُ القلب وحبّته وحياتُه، وقيل هو القلب نفسه"[(٦)]فالمعاني كلُّها تدلُّ على الإنسان وما يتصف به من قلبٍ أو عقلٍ أو حياةٍ، والنفسُ كلمةٌ عامة تدل على عموم الجنس البشري، لذلك كان التركيب:"ما بها تامور أو تأمور" مختصاً بالنّفي؛ لأنَّ إثباتَ وجودِ النكرةِ العامَّةِ أمرٌ لا فائدةَ فيه، فلو قيل: رأيت في السوق إنساناً، كان الكلام عبثاً لا غنى فيه.

ويبدو أن دلالة هذا اللفظ قد استخدمت مجازاً للدلالة على الماء أو الخمر في قولهم:"ما بالركية تامور"[(٧)].

وربما كانت هذه الكلمة من المعرّب الذي دخل إلى العربية في وقت مبكّر، جاء في كتاب الجمهرة:"ومما أُخذ من السريانيّة التامور وربما جعلوه صِبغاً أحمر وربما جعلوه موضعَ السرور وربما سُمِّي دمُ القلب تاموراً"[(٨)]

(١) انظر: ابن الأثير، **النهاية في غريب الأثر**، ٧/٥، وابن منظور، **لسان العرب**، ٢٢٥/٦.
(٢) ابن الأثير، **النهاية في غريب الأثر**، ٧/٥
(٣) انظر: الزبيدي، **تاج العروس**، ٧٨/١٠
(٤) انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ٣٣/٤.
(٥) انظر: المصدر نفسه، ٣٣/٤.
(٦) الأزهري، **تهذيب اللغة**، ٢٨١/١٤، وابن منظور، **لسان العرب**، ٣٣/٤، والزبيدي، **تاج العروس**، ٧٨/١٠
(٧) وانظر: الزبيدي، **تاج العروس**، ٧٩/١٠.
(٨) ابن دريد، **جمهرة اللغة**، ٥٠١/٣.

ومن ذلك قولهم:"ما بها طُوريّ"، لا يستعمل إلا في النّفي[١]وقد فسر القدماء (طوري) بمعنى أحد، والأصل في معناها أنه مأخوذ من طُور الدار، وهو ما يمدّ معها من فنائها وحدودها[٢]ومعنى ذلك أن طُوريّ منسوب إلى طور الدار، والدور من مستلزمات الكائن البشريّ، فالمعنى في:"ما بها طُوريّ" أي: ما بها إنسان، وكلمة إنسان عامة تشمل الجنس كلّه؛ لذلك اختص هذا التركيب بالنّفي.

وقد يكون الأصل في هذا اللفظ (دُوريّ) بالدال، فقد روي عن العرب قولهم::"ما بالدار دوريّ ولا ديّار ولا ديّور على إبدال الواو من الياء، أي ما بها أحد، لا يستعمل إلا في النّفي"[٣] ويبدو أن لهذه الكلمات علاقة بالدار، روي عن اللحياني:" ما بها داريّ، وحقيقة الداري الذي لا يبرح منزله، ولا يطلب معاشاً، فهو منسوب إلى الدار"[٤]فهي بذلك تدل على عموم الإنسان، لذلك لزمت النّفي، وقد وردت في القرآن الكريم في قوله تعالى:﴿رَبِّ لا تَذَرْ على الأرْضِ مِنَ الكافرينَ ديّارا﴾ [٥].

ومن ذلك قولهم:"ما في الدار دَبّيجٌ" ولا يستعمل إلا في النّفي[٦]وفسّره ابن جني بقوله:"هو فَعّيل من لفظِ الدّيباجِ ومعناه، وذلك أنّ الناسَ هم الذين يَشُونَ الأرضَ وبهم تحسنُ، وعلى أيديهم وبعِمارتِهم تَجمُلُ"[٧]، وهذا التفسير وإن كان مقبولاً إلا أنَّ فيه مبالغة، خاصة أنّ فيه اشتقاقاً لصيغة المبالغة (دَبِّيج) من الاسم الجامد(ديباج)، وأرجّح أن أصل هذا اللفظ بالياء لا بالجيم، أي: دَبّيّ، فقد روي عن الفرّاء قوله:"ما في الدار دبيج ولا دَبّيّ"[٨] وقال الجوهريّ: سألت عنه في البادية جماعة من الأعراب، فقالوا: ما في الدار دَبِّي، قال وما زادوني على ذلك"[٩]لذا أرجح أن الياء بدل من الجيم، وقد أبدلت الياء جيماً في كثير من الأنماط اللغوية، وهو ما عُرف في اللهجات القديمة بالعَجْعَجة[١٠]. وقد ذهب الأزهري إلى هذا الرأي ، فقال:"والجيم في دبيج مبدلة من الياء في دبي"[١]

(١) انظر:ابن السكيت، **إصلاح المنطق**، ٣٩١ والعوتبي الصحاري، **كتاب الإبانة في اللغة العربية**، ٣٦٣/٤.
(٢)انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ٥٠٧/٤-٥٠٨.
(٣)انظر: **المصدر نفسه** ، ٢٩٨/٤
(٤) ابن سيده، **المخصص**، ٢٤٨/١٣
(٥) نوح: ٢٦
(٦)انظر: ابن منظور،**لسان العرب**، ٢٦٢/٢
(٧)**المصدر نفسه**، ٢٦٢/٢
(٨) انظر: العوتبي الصحاري، **كتاب الإبانة في اللغة العربية**، ٣٦٣/٤
(٩)انظر: ابن منظور،**لسان العرب** ، ٢٦٢/٢
(١٠) انظر: عبدالتواب، رمضان، **فصول في فقه العربية**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ودار الرفاعي-الرياض، د.ت، ١٣٠

دبي"[١] ودبي مأخوذة من الدبي، وهو المشي[٢] فيكون المعنى ما فيها من يدبي أي يمشي، وهذا يدل على عموم الجنس؛ لذا جاءت ملازمة في هذا التركيب لسياق النّفي.

ومن ذلك كلمة أحد، فقد جاء في كتاب سيبويه أن لفظ أحد لا يستعمل إلا في النّفي[٣] ويروى عن الأصمعي أنه قال:"تقول العرب: ما جاءني من أحد، ولا تقول: قد جاءني من أحد"[٤] وكلمة أحد واضحة الدلالة على عموم الجنس، فنفيها يفيد نفي الجنس كله، وقد سبق تفسير هذه الكلمة، فلا محوج لإعادته هنا.

النوع الثالث: ما دلّ على الإحاطة بالمنفي.

وهذا النوع لا يكون لفظاً مفرداً، بل يكون تركيباً عطفياً يتكون من معطوفٍ ومعطوفٍ عليه، يُحيط بالمنفي لينفيَه كلّه، فكأنَّ المنفيَّ ينحصر بين المعطوف والمعطوف عليه، وقد يكونُ أحدُ المتعاطفَيْنِ دالاً على القلةِ والآخرُ دالاً على الكثرةِ، وقد يكون كلٌّ منهما يمثّلُ أحدَ طرفَيْ المنفي.

من ذلك قولهم:"ماله حانّة ولا آنّة"[٥] فالحانّة: الناقة التي تحنّ إلى ولدها، والآنّة: الشاة، وقيل: هي الأمة لأنه تئن من التعب[٦] وهذا تعبير يدل على الفقر، إذ أحاط القائل بالمال أو المُلْك، فنفَى امتلاك الإبلِ أو الشياهِ أو الإماءِ، وهذان يشكلان طرفين للغنى.

ومنه قولهم:"ما أجَلّني ولا أحْشاني" [٧] وقد فُسِّرَ على أن المقصود: ما أعطاني ناقةً عظيمةً ولا صغيرةً، على أنَّ الجليلة هي الناقةُ العظيمةُ، والحاشية هي صغيرةُ الإبل[٨] ولا أميل إلى قَبول هذا التفسير إلا على أنه تفسير سياقي، وأرى أن المعنى: ما أعطاني شيئاً جليلاً أي: عظيماً، ولا قليلاً، يدعم هذا أنه ورد عن العرب قولهم أيضاً:"ما أعطاني دقيقاً ولا جليلاً"[٩] وهذا النّفي إحاطة بالمنفي إذ نفى قليله وكثيرة.

(١)انظر: ابن منظور،**لسان العرب** ، ٢٦٢/٢، ولم أعثر عليه في تهذيب اللغة.
(٢)انظر: **المصدر نفسه** ، ٣٧١/١
(٣) انظر، سيبويه، **الكتاب**، ٥٤/١
(٤)انظر: ابن منظور،**لسان العرب** ، ٤٤٩/٣
(٥)انظر: ابن سيده، **المخصص**، ٢٥١، وابن منظور، **لسان العرب**، ٢٨/١٣ و١٣١.
(٦) انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ٢٨/١٣.
(٧) انظر: ابن السكيت، **إصلاح المنطق**، ٣٨٤، وابن سيده، **المخصص**، ٢٥١.
(٨) انظر: ابن السكيت، **إصلاح المنطق**، ٣٨٤، وابن منظور، **لسان العرب**،١١٧/١١.
(٩) ابن منظور،**لسان العرب**، ١٥٢/١٠(دقق)

ومن ذلك قولهم:"ماله إمّرٌ ولا إمّرة" لوصف الرجل بالإعدام[1] والإمّر: الصغير من الحُمْلان، والإمّرة: الأنثى[2]، وقيل هما الصغيران من أولاد المعز، فذلك إحاطة بطرفي المنفي: المذكر والمؤنث.

ومن ذلك قولهم:"ما له حبَضٌ ولا نبَضٌ"[3] والمعنى العام لهذا التعبير: ما به قوة[4] وأصلُ الحَبَض أنْ يرميَ الرجل بالسهم فيقع بين يديه لضعفه، والنَبَض أنْ يأخذ الوَتَرَ بإصبعيه ثم يطلقه من يده[5] وهذا يدل على الإحاطة بالقوة لنفيها جميعها.

ومنه قولهم:" ماله ثُمّ ولا رُمّ" أي: لا يملك قليلاً ولا كثيراً[6] ويفسّر القدماء ذلك بقولهم: "الثُم:قُماش الناس أساقيهم وآنيتهم، والرَّم: مرمّة البيت"[7] أي متاعه، وأرى أن الثُّمَّ متاع البيت، أما الرُّمّ فكل شيء بالٍ لا ينتفع به، ومنه الرُّمّة: الحبل البالي، والرَّمّ: ما على وجه الأرض من فتات[8] فيكون المعنى المقصود: ماله شيء، لا ما ينتفع به ولا ما لا ينتفع به.

ومنه قولهم: ما له صامتٌ ولا ناطق"[9] فالصامت الذهب والفضّة، والناطق: الإبل والخيل والغنم[10] وفي ذلك إحاطة بالمال كله، إضافة إلى ما فيه من العموم في الدلالة على كل مال.

ومن ذلك: "ما له أقدٌ ولا مريشٌ"[11] والأقدّ: السهم الذي لا ريش عليه، والمريش الذي عليه الريش[12] فالمعنى لا يملك شيئاً، سواء من المال أو من غيرة.

وكذلك قولهم:"ماله هُبَعٌ ولا رُبَعٌ"[13] والهُبَع الذي ينتج في الصيف والرُّبَع الذي ينتج في

(١)**المصدر نفسه**، ٣٢/٤.

(٢) انظر: الأزهري، **تهذيب اللغة**، ٢٩٢/١٥.

(٣) ابن دريد، **جمهرة اللغة**، ٢٢٤/١،وابن منظور، **لسان العرب**، ٣٢/٧-٣٣، و٢٣٥

(٤) ابن دريد، **جمهرة اللغة**، ٢٢٤/١.

(٥) انظر: **المصدر نفسه**، ٢٢٤/١

(٦) ابن منظور، **لسان العرب**، ٨١/١٢

(٧) الجوهري،**الصحاح**، ١٩٣٧/٥ ، وابن منظور، **لسان العرب**، ٢٥٤/١٢

(٨) انظر: الجوهري، **الصحاح**، ١٩٣٧/٥.

(٩) ابن السكيت، **إصلاح المنطق**، ٣٨٣.

(١٠) **المصدر نفسه**، ٣٨٣.

(١١) الأزهري، **تهذيب اللغة**، ٢٧٤/٨، وابن سيده، **المخصّص**، ٢٥١.

(١٢) انظر: الجوهري، **الصحاح**، ٥٦٩/٢، و١٠٠٨/٣، وابن فارس، أحمد(ت ٣٩٥هـ) **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق عبدالسلام هارون، مصر، ط٢ ١٩٧٢م، ٧/٥، والفيروزآبادي، **القاموس المحيط**، ٣٥٤/١.

(١٣) ابن السكيت، **إصلاح المنطق**، ٣٨٤.

الربيع[١] وهناك الكثير من هذه الألفاظ اكتفينا بأمثلة تدلل عليها[٢].

النوع الرابع: التراكيب التي تدلّ على الاستمرارية.

هناك تراكيبُ لغويةٌ تدلّ على استمراريةِ الحدثِ فيها، بمعنى أنَّ الفعلَ يقعُ من الفاعل على الدوام، ولا ينقطع، وهذه الاستمرارية تُعطي التركيبَ خاصية العموميةِ الزمنيةِ التي تجعله صالحاً للنفي، فإذا ما سُبِقَ هذا التركيب بـــ(ما) المصدريةِ الظرفيةِ صار التركيبُ دالاً على زمن مستمر، فإذا ما نفيت قيامك بعملٍ ما، ما دام هذا الزمن مستمراً كان فعلك مستحيل الوقوع.

ومن أشهر هذه الألفاظ الظرفان (قَطُّ) و(عَوض) وهما ظرفان دالان على الزمان، فقطُّ للزمان الماضي، وعوض للزمان المستقبل، كلاهما يدل على زمن عام، فنفي الحدث بوساطة الأول، يدل عل عدم وقوعه في عموم الزمن الماضي، كأن تقول: ما رأيته قطُّ، ونفي الحدث بوساطة الثاني يدل على عدم وقوعه في عموم الزمن المستقبل، كأن تقول: لا افعلُ ذلك عَوضُ[٣].

ومعنى قطُّ من القطع، فمعنى قطّه: قطعه[٤]، فكأنه ظرف يدل على ما قُطع من العمر وولّى[٥] ومعنى عَوض: الدهر[٦] وهو دال على عموم الزمن.

ومن ذلك قولهم:"لا أفعلُه ما وَسَقَتْ عيني الماءَ، أو ما ذرَفَتْ عيني الماءَ"[٧] فإمكانيّةُ ذَرْفِ العين للماءِ أمرٌ مستمرٌ لا يتوقف، وهذا يعني أن القائل لا يفعل ما نفى فعله أبداً في طويل الزمان وقصيره، لأن المعنى الحرفي لهذا التعبير: لا أفعل هذا الشيء ما دامت عيني تذرف الدمع.

ومن ذلك قولهم:"لا أفعله ما أرزمت أمُّ حائلٍ"[٨] والحائل: الأنثى من أولاد الإبل ساعة توضَع[٩] وأرزمت: حنّت إلى ولدها[١٠] والناقة لا تنفك ترزم إلى ولدها عند وضعه، ومعنى ذلك أن الفعل مستحيل الوقوع.

ومنه قولهم:لا أفعله ما أنّ في السماءِ نجماً، وما عنّ في السماءِ نجمٌ، وما أنَّ في الفراتِ قطرةً، وما دعا اللهَ داعٍ، وما حجَّ لله راكبٌ، وما أنَّ السماءَ سماءٌ، ما اختلفَ المَلَوانِ، والفَتَيانِ

(١) **المصدر نفسه**، ٣٨٤

(٢) **المصدر نفسه**، ٣٨٤.

(٣) انظر: السامرائي، فاضل، **معاني النحو**، ١٨٥/٢، و١٨٧.

(٤) انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ٣٨٠/٧.

(٥) انظر: السامرائي، فاضل، **معاني النحو**، ١٨٧/٢.

(٦) انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ١٩٢/٧.

(٧)ابن سيده ، **المخصص**، ٢٥٧/١٣.

(٨)ابن سيده، **المخصص**، ٢٥٧/١٣.

(٩) انظر: الفيروزآبادي، **القاموس المحيط**، ٣٧٥/٣.

(١٠) ابن سيده،**المخصص**، ٢٥٧/١٣.

والعَصْرانِ والجديدان[١] فكلُّها تراكيبُ تدلُّ على استمراريةِ وقوعِها، ومن ثم استحالة وقوع الفعل الذي تتسلط عليه أداة النّفي.

وأحياناً يحدث العكس، إذ يكونُ التركيبُ نفسُه مستحيلَ الوقوعِ، فيُعلّقُ القائلُ فعلَه لأمرٍ ما على وقوعِ معنى هذا التركيبِ، فتكونُ النتيجةُ الحتميَّةُ أنه لن يفعلَ ذلك.

ومنه قولهم:"لا أفعله حتى يؤوبَ المُنَخّل"[٢]، وقولهم:" لا أفعله حتى يحِنّ الضَبُّ في أثر الإبلِ الصادرة"[٣] والمنخّل لن يعود والضبّ لا يحن إلى الماء، لأنه لا يشربُ الماء، ويقال أنه إذا عطش فتحَ فمه للريح فكان في ذلك ريّه[٤]، فالنتيجةُ أن القائل لا يفعل هذا الفعل أبداً.

وفي نهاية هذا البحثِ نخلصُ إلى أنّ لزوم هذه الألفاظ لسياق النّفي يُقصد به ضمن تراكيبَ معيّنة، وليس المقصودُ من ذلك اللفظَ المفرد، وأنّ اللغويين القدماءَ قد فسّروا هذه الألفاظ في الغالبِ تفسيراً سياقياً، ولم يفرّقوا بين التفسير السياقي لهذه الألفاظ والتفسير المعجمي، مما أوقعهم في الغموضِ أحياناً، ففسروا اللفظ الواحد بأكثر من معنى، كما نخلصُ إلى أن السبب في لزوم هذه الألفاظ لسياق النّفي أنها تدلّ على القلةِ المطلقة، أو عمومِ الجنسِ البشريّ، أو الإحاطة التامة بالمنفي، أو الاستمرارية في النّفي، وكلُّ ذلك يدلُّ على العموم، واستخدام العام في النّفي أبلغ من استخدام الخاص.

واللهُ وليُّ التوفيق.

---

(١) انظر: ابن سيده، **المخصص**، ٢٥٧/١٣ والملوان والفتيان والعصران والجديدان: الليل والنهار.

(٢) **المصدر نفسه**، ٢٥٧/١٣. والمنخل قيل هو القارظ العنزي، رجل من بني عنزة خرج ليجلب القرظ وهو الدباغ فهلك ولم يرجع.

(٣) الميداني، **مجمع الأمثال**، ٢٢٦/٢.

(٤) انظر: **المصدر نفسه**، ٣١٥/١.

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (٣) العدد (٣) جمادى الآخرة ١٤٢٨هـ / تموز ٢٠٠٧م

المنية في الشعر الجاهلي
"دراسة في دلالتها وصورها الاستعارية"

د. خليل عبد سالم الرفوع *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٧/٢٤ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٢/١٢

ملخّص

هذه الدراسة تبحث في معنى المنية في الشعر الجاهلي من حيث دلالاتها وصورها الاستعارية، وبينت أنها تدل على الرسول المكلف بقبض الروح البشرية، وأنها ليست الموت أو مناة الصنم الوثني المعروف، ولها صور استعارية فلها مشاعر الإنسان وحركته وقوته لكنها قوة تستمد انتصارها على الإنسان ــ وبخاصة المحاربين الأبطال ــ من القوة التي تبعثها فهي حتمية لا سبيل لمواجهتها أو ردها.

Abstract

A Study of its Meanings and Metaphorical Images

The study focuses on the concept of death presented in the *Jahilya* poetry. From the various images of death studied , the paper shows that to the *Jahilya* poets it is not the Idol of *Munat* who captures human's souls but the Death Angle whose movement, strength and will are inevitable and irrevocable by humans.

---

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة.

١ - دلالتها وحتميتها:

أ. المنية والموت:

من القضايا الوجوديةِ التي وقف عندها الشعراء الجاهليون متأملين ومحاورين الموت بكل ما يبعث من تأزم روحي وقلق نفسي، فثمة عالمان متناقضان يفصل بينهما تلك اللحظة الفارقة بين الواقع الذي ينتهي بمأساة الموت، والعالم الآخر الذي غابت تفاصيله عن التصور الذهني للشاعر الجاهلي، والمنية شكلت في الشعر الجاهلي دلالة شديدة الارتباط بالموت بإيحائته العامة لكنها لم تكن إياه بل انمازتْ عنه إلى درجة الاستقلال وإن ظُنَّ غيرُ ذلك، فهما إذا جاز التصوير فكرتان متكاملتان ضمن دائرة واحدة يفصل بينهما رسيسٌ شعريٌّ بسيط، فالموتُ يعني الهمود وانقطاع الحركة وكل ما سكن فقد مات[١]. وأما الدلالة اللغوية للمنية فهي لا تقرُّ على معنى واحدٍ، ومنها القدر والموت والحدث وقدر الموت والقصد[٢]، فالموت ليس هو المنية وإنما هو من الألفاظ المعادلة لها ومن تلك الألفاظ أيضاً: الهلاك، القتل، الحتف،الحيف، الفَوْد، الحِمَام، الخالج، التحوّل، الزوال، الهِمْيَخ، السَّأم، الفتك، الإقْعاص،الإقصار، الذبح[٣].

وفي الشعر الجاهلي ـــ الذي يمثل مصدراً رئسياً للغة ـــ ثمةَ إشاراتٌ تكشف عن التباين الحقيقي وظيفياً ودلالياً بينهما، ومن ذلك قول أمية بن أبي الصلت[٤]:

إِذَا ما الموتُ عسكرَ بالمنايا	وزَايلتِ المُهنَّدَةُ الجُفُوْنَا

فالموتُ يعسكر بالمنايا، كما يعسكرُ القائدُ بالجيش فهو قوة مطلقة تتمثل في القيادة والتوجيه، وأما المنايا فهي جند الموت وأداته لتحقيق النصر، وجاءت المنايا جمعا لتأكيد مهمتها وأنها الوسيلة العملية الفعلية الوحيدة للنصر الذي سيكون سبيله قبض أرواح الأعداء (البشر)، ويقول المستوغر بن ربيعة[٥]:

---

(١) ابن منظور ، محمد بن مكرم ابن منظور ، (ت٧١١هـ ١٣١٠م)، **لسان العرب**، دار صادر للطباعة والنشر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٨م، موت. وانظر: الفيروزآبادي ، محمد بن يعقوب الفيروز آبادي(ت٨١٧هـ ١٤١٥م) **القاموس المحيط** ، دار الجيل، بيروت . مصطفى ، إبراهيم، **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مطابع دار المعارف، مصر، ١٩٧٢م، ط٢. ابن سيده ، أبو الحسن علي بن إسماعيل المعروف بابن سيده، (ت٤٥٨هـ ١٠٦٥م)، **المخصص**، ، المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق، مصر، ١٣١٧هـ، ٦: ١٢٣.

(٢) ابن منظور، **اللسان** . الفيروزآبادي ، **القاموس المحيط** . مصطفى ، إبراهيم، **المعجم الوسيط** ، مني.

(٣) انظر: عوض، خيري صابر، **الفارس والموت في الشعر الجاهلي** ، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٩٧م، ص٥-١٠.

(٤) الحديثي ، عبد الغفور ، **أمية بن أبي الصلت حياته وشعره** ، دراسة وتحقيق ، ط٢، ص٣٥٥. . زايلت: فارقت.

(٥) المعيني، عبد الحميد محمود، **شعر بني تميم في العصر الجاهلي**، جمع وتحقيق ، منشورات نادي القصيم، السعودية، ١٩٨٢م، ص٤٦. والمستوغر هو: عمرو بن كعب من تميم شاعر جاهلي قديم، كان أحد فرسان العرب، وهو من المعمرين، كنيته أبو بيهس مات في صدر الإسلام .انظر:المرجع السابق، ص٤٤. عبد الرحمن ، عفيف ، **معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي**، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٦م، ص٢٤٩.

فذاكَ الهمُّ ليسَ لهُ دواءٌ   سوى الموتِ المُنَطَّقِ بالمنايا

ولنا أن نتصورَ موتا يشدُّ ظهرَه بالمنايا، فهي دلالة تشفُّ عن أنها سندُه ومصدرُ قوته فأينما يحل تكون بين يديه فهي ليست إياه بل هي أداته التي يستعين بها لتخليص الإنسان من تلك الروح الكامنة فيه التي يعدُّ لها الموت جيوشاً من المنايا منتطقا بها، فهي التي تسبقه في الإجهاز عليها، وقبضها من بعد ذلك فهي وظيفتها المنوطة بها.

والمنية غير الحتوف عند أبي ذؤيب الهذلي(١):

منايا يُقَرِّبْنَ الحتُوفَ لأَهْلِهَا   جَهَاراً ويسْتَمْتِعْنَ بالأنَسِ الجُبْلِ

فالمنايا تسبقُ الحتوف لمن حُكِمَ عليه بالموت، فهي تأتي قبله وتقرب موعده، وقد التفت ابن بري إلى هذه الدلالة فقال بعد ذكره البيت:" فجعل المنايا تقرب الموت ولم يجعلها الموت"(٢). وهي ليست الأجل (وهو الزمن الذي أوقِّتَ فيه الموتُ) فهي تنطلق قبله، يقول الشماخ(٣):

ألا يا أصبِحَانِي قبلَ غارَةِ سِنْجَالِ   وقبلَ منايا باكراتٍ وآجَالِ

وقريب من هذا المعنى قول الأعشى مادحاً إياس بن قبيصة الطائي(٤):

إذا ما سارَ نَحْوَ بِلادِ قَوْمٍ   أَزَارَهُمُ المنيَّةَ والحِمَامَا

فالمنيةُ تزور أعداء إياس أولا ثم يحلُّ الموتُ بهم، وفي رأيي أن المنية في الفكر الجاهلي تُطلَقُ على القوة القادرة على إحداث الموت، أوالمكلفة بقبض الروح، وقريب من هذه الدلالة قول فضل بن عمار العماري:"إن المنية تأتي لتجهز على الأمنية التي تدفع بالمرء إلى مواصلة الحياة"(٥)، وفي الفكر الإسلامي ثمة ملك الموت المكلف بذات المهمة، وفي ذلك مقاربة تصورية للمنايا التي تقوم بمهمة عظيمة.

ب. المنية ومناة:

إن اضطراب مفهوم المنية عند المعجميين وعدم استقراء سياقاته في الشعر الجاهلي أدى إلى استنتاجات نظرية عند بعض الباحثين في الأساطير الذين أوغلوا في القياس

(١)السكري ، أبي سعيدالحسن بن الحسين السكري ، (٢٧٥هـ ٨٨٨م) **شرح أشعار الهذليين**، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، راجعه محمود محمد شاكر، مكتبة دار العروبة، القاهرة، ١: ١٧٤. الأنس: الأمة من الناس. الجبل: الكثير.

(٢) ابن منظور، **السان** ، مني.

(٣)الشماخ ، الشماخ بن ضرار الذبياني(٢٢هـ) ، .**الديوان**، تحقيق صلاح الدين الهادي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨م، ص٤٥٦.

(٤)الأعشى ، ميمون بن قيس (ت٧هـ) ، **الديوان** ، تحقيق محمد حسين، مكتبة الآداب، مصر، ١٩٥٠م، ص١٩٩.

(٥) العماري ، فضل بن عمار، **المنية والأمنية: فكرة الموت في الشعر الجاهلي** ، مجلة جامعة الملك سعود، المجلد السادس، الآداب (١)،١٩٩٤م، ص٤.

الشكلي مع أساطير الشعوب الأخرى ومجمل رأيهم يدور حول فكرة تخيلية مضمونها أن ثمة علاقة بين المنية ومناة الصنم المعروف التي هي نفس مامناتوا البابلية " لأن الدهر والقدر في تصور العرب والشعراء رجل لا امرأة أما مناة فهي بنت الإله عند العرب: قال تعالى: (ألكم الذكر وله الأنثى) كما كانت بنت الإله عند البابليين، وقد مَثَّلَتِ الموتَ عند العرب كما كانت تمثل الموت والقدر أيضا عند البابليين وقد قالوا في خطابهم إلى مامناتوا: يا إلهة القدر والموت، ويا أيها الروح المخيف وملك الموت"(١). ويبدو أن بعض اشتقاقات الكلمة قد سَوَّغَتْ لهم ذلك فمنها المنون بمعنى الدهر، والمنون أيضا المنية والمنية يراد بها الموت وكذلك من معانيها القدر(٢).

ويذكر سبتينو موسكاتي أن مناة كانت من آلهة النبط أيضا ويسمونها (منوتو) وكانت معروفة لدى أهل تدمر، يسمونها (منوت) ويدخل اسمها في كثير من الأعلام اللحيانية والثمودية(٣).

والحق أن النظرة الثاقبة في دلالة اللفظة تؤكد وجود تشابه في دلالة المنية في الشعر الجاهلي وإحدى دلالات مامناتوا البابلية التي تعني ملك الموت كما كانت تُخَاطَبُ أحيانا وهذا يعني بالضرورة أن الدلالة تسربت إلى العربية من البابلية أو من العربية القديمة في شمال شبه الجزيرة العربية ولكنها في الوقت نفسه لا تعني الآلهة البابلية أو مناة الواردة في الثالوث الصنمي المذكورة في القرآن الكريم، فقد قرَّ معناها حسب الشعر الجاهلي على دلالة واحدة هي: ملك الموت، وليس الموت أو الآلهة (مناة) المذكورة في قوله تعالى:" أَفَرَأَيْتُم اللاتَ والعُزَّى ومناةَ الثَّالِثَةَ الأخْرَى أَلَكُمُ الذَّكَرُ ولهُ الأُنْثَى"(٤). والرأي الغالبُ بين أهل الأخبار(٥): أن مناة كانت على ساحل البحر من ناحية المُشَلَّلِ بقُدَيد وقُدَيد موضع قرب مكة،

(١) خان ، محمد عبد المعين ، **الأساطير والخرافات عند العرب**، ص ١٣٨. وانظر، علي، جواد ، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، دار العلم للملايين، بيروت، مكتبة النهضة، بغداد، ط٢، ١٩٧٨م، ٦: ٢٥٠.

(٢)النعيمي، أحمد إسماعيل ، **الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام** ، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٥م ، ط١، ص١٦٠.

(٣)موسكاتي ، سبتينو، **الحضارات السامية القديمة** ، ترجمة د. السيد يعقوب بكر، دار الكاتب العربي ، القاهرة، ص٣٦٩.

(٤) **سورة النجم**، آية ١٩.

(٥) انظر: الكلبي ، هشام بن محمد السائب الكلبي (ت٢٠٤هـ ٨١٩م) ، **الأصنام** ، تحقيق: أحمد زكي ، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة ١٩٢٤م ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة، ١٩١٤م، ص١٣. ابن هشام ،أبو محمد عبد الملك بن هشام (ت٢١٣هـ ٢٢٨م) ، **السيرة النبوية** ، تحقيق : مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، عبد الحفيظ شلبي ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ١٩٧١م، ١: ٨٧، ٨٨ . ابن كثير، عماد الدين أبي الفداء إسماعيل(ت٧٧٤هـ ١٣٧٢م) ، **تفسير القرآن العظيم** ، دار مكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٦م، ٦: ٢٦ . الفيروزآبادي ، محمد بن يعقوب الفيروز آبادي(ت٨١٧هـ ١٤١٥م) ، **تنوير المقباس من تفسير ابن عباس** ، دار الكتب العلمية، بيروت ، ص٤٤٦ . العمادي ، أبو السعود محمد بن محمد (ت٩٨٢هـ ١٥٧٤م) ، **تفسير أبي السعود** ، دار إحياء التراث العربي، بيروت ، ٧: ١٥٨ . علي، جواد ، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، ٦: ٢٤٦.

والمشلل جبل يُهْبَطُ منه إلى قُدَيد من ناحية البحر، وكانت هذيلُ خُزَاعَةَ وقيل الأوسُ والخزرجُ وثَقِيْفُ يعظمونها ويهلون منها للحج إلى الكعبة وقيل إن العرب كانت جميعا تعظمها وتذبح حولها، وأما شكلها فقيل إنها صخرة سُمّيَتْ بذلك لأن دماء النسائك كانت تُمْنَى عندها، أي تُرَاقُ، وقيل: إنه صنم على هيأةٍ ومثالٍ، وقد نُحِتَ من حجارة وجعله بعض الرواة في الكعبة مع بقية الأصنام، فكان مكانُها مقدَّساً وقد خُصِّصَ بإلهٍ ينشرُ السحب ويرسل الرياح فتأتي بالأمطار لتغيث الناس وإن لهذا الآلهة صلةً بالبحر وبالماء ولذلك أُقِيْمَ معبدُه على ساحل البحر والصورة التي كانت في مخيلة عبدة مناة عنه هي أنها تمثله إلها كريماً يُسْعِدُ عبادَه ويساعدهم في المكاره والمُلِمَّاتِ ويعطيهم ما يحتاجون إليه(١).

وفي ضوء ما سبق أُقَيِّدُ الملاحظاتِ التاليةَ:

أولاً: إن الدلالة اللغوية للمنية تتباين مع دلالة مناة، فالمنية من منى ـ يمني منياً ـ أي قدَّر والماني هو: المقدرُ ومنه قول الشاعر:

ولا تَقُولَنْ لِشيْءٍ سوفَ أَفْعَلُهُ حتى تُلاقِيَ ما يمني لكَ الماني(٢)

وسُمِّيتْ مناةُ بهذا الاسم لما يُراقُ عندها من الدماء، فهم يُرِيقون الدماء عندها لتهبهم الغيث الذي فيه حياتهم، فارتباطها بالحياة أكثر من ارتباطها بالموت!.

ثانياً: إن بعض القبائل العربية عبدت مناة ومنها هذيل بيد أننا لم نجد أي إشارة في شعر الجاهليين ـ ومنهم شعراء هذيل وهي القبيلة الوحيدة التي وصلنا شعرها مجموعاً في ديوان ـ تشير إلى أن المنيةَ آلهةٌ على الرغم من كثرة شعراء هذيل بخاصة، والشعراء الذين ذكروا المنية أشاروا إلى دلالات لا علاقة لها بمناة.

ثالثا: إن الباحثين الذين درسوا هذه المسألة في ضوء الأساطير(٣) لم يستشهدوا ببيت شعري

---

(١)علي، جواد ، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، ٦: ٢٤٦ـ٢٤٧.

(٢) ابن منظور ، **اللسان** ، مني . والبيت لأبي قلابة الطابخي ، انظر:**ديوان الهذليين**، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب،الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة،١٩٦٥م،٣: ٣٩.ورواية **ديوان الهذليين**:حتى تبيَّن ما يمنى لك الماني. أبو قلابة الطابخي: هو عويمر بن عمرو وقيل الحارث بن صعصعة شاعر قديم من هذيل، وهو عم الشاعر المتنخل. انظر: المرزباني، أبو عبدالله محمد بن عمران (ت٣٨٤هـ)، **معجم الشعراء**، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، ص٧٦. عبد الرحمن ، **معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي**، ص ٢١٧. ويذكر ساعدة بن جؤية أن الماني هو الدهر في قوله:

ولو سامني الماني مكان حياته أناعيمَ دهرٍ من عِبادٍ وجَامِلِ

ديوان الهذليين،٢: ٢١٨ .الجامل:القطيع من الإبل.وانظر:العماري ، **المنيــة والأمنيــة: فكـرة المـوت فـي الـشعر الجاهلي**،ص١٢.

(٣) انظرمثلا: علي ، جواد ، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**.**الأساطير والخرافات عند العرب**. النعيمي ، **الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام**. عبدالرحمن ، نصرت ، **الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي الجاهلي** ، دار الفكر للنشر والتوزيع، عَمَّان، ١٩٨٥م

واحد يؤكد رأيهم الذي ذهبوا إليه وهو أن المنية آلهة الموت، ولا يوجد وثيقة تسند رأيهم ولا يكفي إسقاط خطاب البابليين لآلهتهم على الفكر العربي قبل الإسلام بكل مظاهره الحضارية والاعتقادية فانتشار الأساطير يكون في طور بدائي لشعب من الشعوب ولم يكن العرب يعيشون في ذلك الطور، وتسرَّبُ بعض المعتقدات إليهم لا يعني إيمانَهُم بها وكأنهم أمة منسوخة عن غيرها .

رابعاً: إن الفرق الجوهري بين مناة والمنية هو أن الآلهة (مناة) معتقد ديني أو هو تمثال منصوب في المعبد وأما المنية فهي فكرة شعرية متخيلة من أبداع الشعر الجاهلي، ولا نستغرب أن أغلب صور المنية جاءت في سياقات استعارية، ولم ترد ضمن وصف موضوعي إنشائي كما في وصف المحسوسات الواقعية المختلفة . واستكمالا لذلك فإن أي مقاربة بين فكرتين متباينتين غير متقاطعتين لا تستند على نصوص واضحة لا يُعَوَّلُ عليها ولا تنهض دليلاً قوياً يُطْمَأَنُّ إليه فرأي الأستاذ الدكتور نصرت عبد الرحمن لا يستند إلى أدلة تدعمه في قوله:" إنه لا يستبعد العلاقة بين المنية عند أبي ذؤيب ومناة الصنم "[١]، وقد أسس هذه العلاقة على قوله " بأن هذيلا كانت تعبد مناة الصنم وأن بعض الدارسين جعلوها ربة الموت "[٢]، وقوله أيضا: "إن العرب كغيرهم من الوثنيين يعتقدون بوجود أحد الأرباب يسبب الموت فالبابليون مثلا كانوا يعتقدون بوجود عالم للأموات تمتلكه ربَّةٌ غليظةٌ اسمها (إرشكيجال Ereshkigal) ولها وزير اسمه (نمتار Namtar) ورهط من العفاريت الذين لا يعرفون الطعام والشراب، ولا يأكلون الدقيق البسيس ولا يشربون ماء القرابين يأخذون الزوجة من حضن زوجها، ويخطفون الرضيع من ثدي أمه"[٣]. ولا يوجد أي نصٍّ يؤكد أن مناة (الصخرة) كانت ربة الموت، وتسرب الاسم من البابليين لا يعني أنها آلهة الموت والمنية، وبخاصة أن اسمها ارتبط باستمطار الأنواء عندها تبركا بها، وهي في الأصل سميت مناة لكثرة ما يمنى عندها من دماء النسائك وليس لما تُحدِثُ من موت ودمار، والمعلوم أنها كغيرها من الأوثان كانت وسيلة يتقربون بها إلى الله زُلْفَى كما أشار القرآن الكريم إلى ذلك. وعلى الرغم من تنوع أصول الشعراء الجاهليين والإسلاميين الذين تناولوا المنية واختلاف أماكنهم وتباعدها إلا إنهم صمتوا عن مُرسلها وباعثها، وإن كنت لا أستبعد أن سبب صمتهم مرجعه أن تلك القوة التي تتحكم بالمنية وتأمرها هو الله الذي يؤمنون بأنه خالق السموات والأرض

(١) **المرجع السابق** ، ص١٧٨.
(٢) **المرجع السابق**، ص١٧٨.
(٣) **المرجع السابق** ، ص١٧٧.

الذي هو أعظم من اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى، وهذا كان إيمان أكثرهم في الجاهلية وثنيين وغير وثنيين.

خامساً: إن دلالة المنية استمرت بعد الإسلام كما كانت عليه في الجاهلية، فلو أنها كانت تعني مناة أو أي آلهة لوجدنا نهياً في القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف أو من الصحابة من بعدُ عن استخدامها لأن المنية كانت ظاهرة شائعة في الشعر الذي يعبر عن وجدان الأمة وفكرها ومعتقدها، فالدلالة هي نفسها لم يعتورها أي حلحلة عما قرَّت عليه حتى عند شعراء هذيل القبيلة التي ذكرَ أنها كانت تعبد مناة في جاهليتها ومعبدها قريب منها، يقول يربوع بن غيظ ابن مرة وهو إسلامي(١):

لتَغْدُو المنايا حيث شاءتْ فإنَّها   مُحَلَّلَةٌ بعْدَ الفتى ابنِ عَقِيْلِ

ج. حتميتها :

لقد شغلت فكرة الموت عقل الشاعر الجاهلي وتأملها تأملاً فلسفياً واقعياً من حيث أنها واقع حتمي، ونهاية منطقية، وكان وقوفه عندها وقوفا وصفيا لحقيقة ماثلة أمامه بكل ما تحمل من مأساة وانقطاع وتوقف تستغرقها دهشة استغرابية لواقعيتها وللسرعة في الفقد، كما أنه ليس تأملا فيما بعد الموت لأن الفجيعة المعاينة تحجب ما وراءها، يقول عنترة(٢):

وعرفتُ أنَّ منيَّتي إنْ تأتِني   لا يُنْجِني منْها الفِرَارُ الأسْرَعُ

ولكلٍّ منا منية تنتظره فإن جاءت لا يستطيع الإنسان دفعها أو الفرار منها، ويقرر عمرو بن كلثوم فلسفة واقعية في قوله(٣):

وَإنَّا سوفَ تُدْرِكُنَا المنايا   مُقَدَّرَةً لَنَا ومُقَدَّرِينَا

فالمنية تأتي في وقت محدد لا منجاة منها ومنه وهي أيضا مقدرة من قوة أقوى منه ومتحكمة بها وبالقدر معا، وهي لا تأتي سراً بل جهاراً وعلانية لا تخشى قوة تصدها، يقول ساعدة بن العجلان(٤):

---

(١)السكري ، **شرح أشعار الهذليين**، ١:٤١٠

(٢)**عنترة**، عنترة بن شداد العبسي (ت٦١٥م) ، **شرح الديوان** ، تحقيق محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٣م، الطبعة الثانية، ص٢٦٤.

(٣)عمرو بن كلثوم، عمرو بن كلثوم التغلبي، **شرح الديوان** ، شرح وتحقيق: رحاب عكاوي، دار الفكر العربي، ١٩٩٦م، ص٦٦. وانظر: عبيد ابن الأبرص ، عبيد ابن الأبرص بن عوف بن جشم الأسدي (ت٦٠٠م) ، **الديوان**، تحقيق: حسين نصار، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، القاهرة، ١٩٥٧م، ص٦٢.

(٤) السكري ، **شرح أشعار الهذليين**، ١:٣٣٦. جراهية: تعني علانية وجهاراً،وجرَّه الأمر: أعلنه. وساعدة بن العجلان هو: أحد بني خثيم بن عمرو بن سعد بن هذيل، عاش في الجاهلية والإسلام. انظر:عبد الرحمن ، **معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي**، ص١١٠.

فــلولا ذاكَ آبَــتْــكَ المــنَايا جَــرَاهِيــةً وما عــنهَا مَحيــدُ

وقوتها تظهر في قدرها وغلبتها، وهذا ما يدعو أبا خِراش الهذلي إلى القسم بأن المنايا غالبةٌ على قوة أي إنسان ولو كان في حرز مكين، يقول(١):

لعَمْرُكَ والمــنايا غالِبــاتٌ على الإنسانِ تــطْلُعُ كُلَّ نَجْدِ

ومهما حاول الإنسان إبعادَ المنية فليس ذلك بمتحقق، يقول قيس بن الخطيم(٢):

فقُــلْ للمُتّــقِي عَرَضَ المنايا تَــوَقَّ وليسَ يــنفَعُكَ اتــقاءُ

ولا يمكن أن تُدْفَعَ بالولد أو بالمال لأنهما قوتان أضعف من صاحبهما، فهي لا تبحث عن سلب أي شيء غير الروح، يقول ساعدة بن جؤية(٣):

وما يُغْــنِي امْرَأً ولَدٌ أجَــمَّتْ مَنــيَّــتُــه ولا مالٌ أثِــيْــلُ

وأشار أبو ذؤيب الهذلي إلى حتمية المنية مهما حاول الإنسان الأب اتقاءها ودفعها عن بنيه، يقول(٤):

ولقدْ حَرَصْتُ بأنْ أُدَافِعَ عَنْهُمُ فإذَا المنــيَّةُ أقْــبَلَــتْ لا تُــدْفَعُ

وقد عبرصخر الغي عن فكرة أبي ذؤيب وهو يرثي ابنه تليدا مكرساً استحالة نفع التمــائم في لحظة غلبة المنايا وسوقها له، يقول(٥):

لعمركَ والمنايا غالبـــاتُ وما تُغني التميماتُ الحِمَاما

لقد أجرى لمصرعِهِ تليــدٌ وساقــتْه المــنيةُ من أذاما

إلى جدثٍ بجنبِ الجَوِّ راسٍ بــه ما حــلَّ ثم به أقــاما

ولن يسلم منها من استعد لها ومن لم يستعد فهم سواء، يقول حريث بن زيد الخيل(٦):

(١) **ديوان الهذليين**، ، ٢: ١٧١. وأبو خراش: هو: خُويلد بن مرة من هذيل كان فارسا جاهليا أسلم وحسن إسلامه، انظر: عبد الرحمن ، **معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي**، ص٨٢.

(٢)قيس بن الخطيم ، قيس بن الخطيم بن عدي الأوسي(ت٦٢٠م) ،**الديوان**: تحقيق : ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ص١٩٧.

(٣) السكري ، **شرح أشعار الهذليين**، ٣: ١١٤٥.

(٤)أبو ذؤيب الهذلي ، خويلد بن خالد الهذلي ، **الديوان** ، شرحه وقدم له: سوهام المصري، المكتــب الإســلامي، بيــروت، ١٩٩٨م، ص١٤٧.ويقول صخر الغي في رثاء أخيه مؤكدا المعنى نفسه:

أخي لا أخا لي بعده سبقت به منيته جمع الرقى والطبائب

انظر:**ديوان الهذليين**:٢ :٥٢ .والطبائب : جمع طبيبة.أوهم: الأطباء.

(٥) **المرجع السابق** ، ٢ :٦٢ . أذاما: من أشهر أودية مكة.الجوّ:مكان.راس:مقيم ثابت.

(٦)أبوتمام ، حبيب بن أوس الطائي(ت٢٣١هــ٨٤٥م) ، **الحماسة** ، تحقيق:عبدالله بن عبد الــرحيم عــسيلان، إدارة الثقافــة والنشر بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، ١٩٨١م، ١:٤٠٧. وحريث بن زيد الخيل: شاعر عاش فــي الجاهلية والإسلام وصحب الرسول عليه السلام، انظر: عبد الحمن ، عفيف ، **معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتــى نهاية العصر الأموي**، ص٣٩٣.

فلا تجــْزَعِي يا أمَّ أوسٍ فإنَّه　　　تَصِيْبُ المنايا كلَّ حافٍ وذي نعلِ

حتى الملوك فهم كذلك ستدركهم ويصيبهم كيدها، يقول متمم بن نويرة(١):

وعشْنا بخيرٍ في الحياةِ وقبلنا　　　أصاب المنايا رهْطَ كِسْرَى وتُبَّعا

ويعبر الشعر الجاهلي عن حتميتها الغالبة كونها ترافق الإنسان منتظرةً لحظة الانقضاض كما يقول أبو قِلابةَ الطابخي(٢):

لا تأْمَنَنَّ ولَوْ أَصبَحْتَ في حَرَمٍ　　　إنَّ المنايا بجَنْبَــي كُلِّ إنْسَانِ

فالمنية قدر حتمي تؤول إليها حياة البشر جميعا ولا تردها أي قــوة إن أرســلت لتنفيــذ مهمتها، إنها القوة المطلقة التي تجلب الموت أينما وجدت، وإرسالها يــكون من قــوة أعظــم منها لعلها قوة المعبود الذي يقدر قدرها ويأمرها بتخليص جسد العابد مــن الــروح، فقوتهــا الغالبة تأخذ من مرسلها حتميتها القاهرة.

٢. دائرة الحرب:

أ. المواجهة:

من السياقات الموضوعية التي وردت فيها المنية الحربُ، فهــو ميــدانها وفيــه يــــكون خصومها الأبطال الأشداء الذين يفتكون بأعدائهم، وحينئذ تـــتربص بهــم الــدوائر وتقــبض أرواحهم، تقول الخنساء في رثاء أخيها(٣):

فَشَأن المنايا إذ أصابــَكَ ريْــبُهَا　　　لَتَغْدُو على الفِتْيَانِ بعْدَكَ أوْ تسْرِي

ويشفُّ البيت السابق عن فكرتين أولاهما: تلك الإشارة إلى أن ريب المنايا أصـــاب أخــا الشاعرة أي أن المنايــا لم تواجهه مباشرة بل أصابته بريبها دون أن تدخل معه في صــراع، وثانيهما: أن المنايا تعد نفسها لمواجهة الفتيان الآخرين فتغدو إليهم أو تــسري وكأن دونهم ــ من قوتهم ــ أهوالاً، بيد أن أخاها أُخِذَ على حين غرة دون استعداد لها، وهنــا يكمــن الــدور الوظيفي للمنية وهو الاستعداد الدائم والحركة الدائبة لمواجهة أولئك الرجال .

ويذكر بشر بن أبي خازم الأسدي أنه يخشى قدوم المنايا قبل أن يلاقي قبيلــة كعــب أو

---

(١)المفضل الضبي ، المفضل بن محمد بن يعلى (ت١٧٨هـ ٧٩٤م) **المفضليات**، ، تحقيق وشــرح أحمــد محمــد شــاكر وعبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ١٩٩٥م، ٦٧.ومتمم بن نويرة : شاعر مخضرم كــان أعــور أســلم واستفرغ شعره في مراثي أخيه مالك، انظر: عبد الحمن ، عفيف : **معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي**، ص٢٣٧.

(٢) **شرح أشعار الهذليين**، ٢: ٧١٣.

(٣)الخنساء، تماضر بنت عمرو(ت٢٤هـ) ، **الديوان** ، شرح ثعلب ، تحقيق: أنور أبو سويلم ، دار عمار، عمَّــان، ١٩٨٨م، ص١٣٤.

كلاب، يقول(١):

فَعَزَّ عليَّ أَن عَجِلَ المنايا		ولَمَّا أَلْقَ كَــعْبَاً أو كِــلابَا

ويعلن عروة بن الورد مواجهة حربية مع المنية أثناء تــطوافه في البلاد بحثا عن الغنى وفي لقاء المنية تتكشف الفروسية المحمودة في نفسه بلا جزع، وهنا يقرُّ مبــدأَ المواجهــة وأن كلفه ذلك الموتَ بسهم المنية القاتل، فهو أمام خيارين: الموت المبعوث على سهم المنية لــيُعلمَ أنه لا يميل عن مواجهتها ولا يوليها دبره، وحسبه موت عزيز يغيظ المــرجفين مــن أولئــك الأغنياء الذين يمنون عليه وعلى أهل بيــته بالمال، والآخر: أن يفوز هو على المنية ويخلص نفسه وأهله من ذل السؤال والجلوس خلف البيوت يسألون الناس إلحافاً، ونتيجة كلا الحالتين أو الحسنيين عزةُ نفسٍ وخلود ذكرى وحياة، يقول مخاطبا زوجه(٢):

ذَرِيني أُطَوِّفْ في البلادِ لعلّــَني		أُخَلِّيكَ أَو أُغْنيكَ عَنْ سُوْءِ مَحْضَرِي
فَإِنْ فَازَ سَـــهْمٌ للمنــيَةِ لَمْ أَكــُنْ		جَزُوعَاً وَهَلْ عَنْ ذاكَ مِنْ مُتَأَخَّرِي
وإِنْ فَازَ سَهْمِي كَفَّكُمْ عَنْ مقَاعِدٍ		لَكُمْ خَلْفَ أَدْبَــارِالبُيُوْتِ ومَنْظَــرِ
فَذَالكَ إِنْ يَلْقَ المــنيّــَةَ يــلْقَهَا		حَمِيْدَاً وإِنْ يــَسْتَغْنِ يَوْمَاً فَأَجْــدِرِ

ويفخر المفضل النكري بقومه الذين استطاعوا أن يــدفعوا عــنهم المنيــة فتــدافعت، فالصراع معها هو صراع مع قوة خارقة لا تتزحزح وأن تراجعت فهو إلى حين لأنها الغالبة، يقول(٣):

وهمْ دفَعُــوا المنــيةَ فاسْتــَقَــلَّتْ		دِرَاكَــاً بعْدَ ما كادَتْ تحــيــقُ

وإذا كان المفضل النكري يشير إلى مواجهة قومه للمنية ونكوصها أمامهم فإن طرفة بن العبد يبادرها بقوته الفردية التي قد يُراد بها القوة المادية (السلاح) أو القوة المطلقة مــن نبــل وكرم وفروسية وهنا يتــجلَّى التــحدي لقوة مطلقــة أيضا، فهي منيته الموكلــة بــه، يقــول

---

(١)بشر بن أبي خازم ، بشر بن أبي خازم الأسدي(ت٥٩٨هـ) ، **الديوان** ، تحقيق:عزة حــسن ، وزارة الثقافــة، دمــشق، ١٩٧٢م، ص٢٨.

(٢)عروة بن الورد ، عروة بن الورد العبسي (ت.ق.هـ) ، **الــديوان** ، تحقيق : عبد المعين الملوحي ، مطبوعات مديريــة إحياء التراث القديم، دمشق، ص٦٧ــ٧٣.

(٣) الأصمعي ، أبو سعيد عبد الملك بن قُرَيْب(ت٢١٦هــ٧٣١م) ، **الأصمعيات** ، تحقيق وشرح: أحمد محمد شــاكر وعبــد السلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ط٧، ١٩٩٣م، ص٢٠٠.المفضل النكري، هو مفضل بن أسحم شاعر جاهلي مغمور وقد اختلف في اسمه، وسمي المفضل لقصيدة مطلعها:

ألم ترَ أن جيرتنا استقلوا		فنيــتــنا ونيــتهم فريــق

انظر:عبد الرحمن ، **معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي**، ص٢٥٩.

طرفة(١):

فَإِنْ كنتَ لا تسطيعُ دفعَ منيتي   فَذَرْنِي أُبادِرْها بما ملكتْ يدي

وفي لحظات النشوة الحربية تتداح الصورة في جوِّ السماء، فيشعر الأبطال حينئذ بأنهم يهبطون على المنايا في تبادل متخيل للوظيفة المنوطة بكل منهما ومن يهبط من علٍ يكون الأقدر على التحكم بالآخر،يقول قيس بن الخطيم(٢):

فنحنُ النازلونَ على المنايا   ونحنُ الآخذونَ بكُلِّ ثَغْرِ

وساحة المعركة هي المكان الضيق الذي تجر فيه المنية أذيالها مسرورة لكثرة ما تقبض من أرواح ولمناجزتها أخا الخنساء الذي يحاربها ويحارب أعداءه معا، يطاعنها فتهرب منه مولية ولحظتئذٍ يطعنها في ظهورها، فيجري الدم غزيرا على أعجازها وأعقابها، تقول(٣):

بِمُعْتَرَكٍ بَيْنَهَا ضَيِّقٍ   مَجَرَّ المنيةِ أذيَالَهَا

تُطَاعِنُها فَإذا أدبَرَتْ   بَلَلْتَ مِنَ الدَّمِ أَكْفَالَهَا

والصراع ليس متخيلا وحسب بل هو ملموس يُرى، ففعل المنايا حينما تفتك بالأبطال يكون ضِعْفَاً من العذاب وفيه ضروب من القسوة، فهنَّ أولاً لا يخترْنَ من الناس إلا الرجال الأشداء ويتركن الأخساء الجبناء، ثم يستهمنَ عليهم، فلكل منها نصيب ثم يبدأْنَ بالفتك بالجسم لحما ودما، يقول المثقب العبدي(٤):

نِّمَا جَاد بِشَأْسٍ خالدٌ   بعْدَما حَاقَتْ بِهِ إِحْدَى العُظَمْ

مِنْ منايا يَتَخَاسَيْنَ بِهِ   يبْتَدِرْنَ الزَّوْلَ من لحمٍ ودَمْ

ب. أسبابها:

للمنية أسباب تسببها وأحداث تحدثها كي تلقي الإنسان وتقبض روحه فزهير بن أبي سلمى يضيف الأسباب للمنية؛ لأنها هي المتحكمة بها فلا مهرب منها، يقول(٥):

---

(١)طرفة بن العبد، طرفة بن العبد بن سفيان البكري (ت٥٦٤م) ، **الديوان بشرح الأعلم الشنتمري**، تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٧٥م، ص٣٢.

(٢)قيس بن الخطيم ، **الديوان** ، ص١٨٧.

(٣)**الخنساء** ، **الديوان** ، ص٩٢، ٩٣.

(٤)**المثقب العبدي**، عائذ الله بن محصن بن ثعلبة (ت.ق.هـ) **الديوان** ، تحقيق وشرح وتعليق: حسن كامل الصيرافي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية مصر، ١٩٧١م، ص ٢٢١، ٢٢٢. شأس: هو شأس بن نهار ابن أخت المثقب. وخالد: هو ابن أنمار بن الحارث. حاقت: حلت . يتخاسين: يقتسمن. الزول: الشجاع.

(٥)زهير بن أبي سلمى ، زهير بن أبي سلمى المزني (ت٦١٣م) ، **شرح الديوان صنعة ثعلب**، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة ١٩٤٤م، الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤م، القاهرة، ص٣٠.

ومنْ هَابَ أَسْبَابَ المنايا يَــنلْنهُ ولوْ نالَ أَسْبَـــابَ السَّماءِ بِسُـــلَّمِ

وتحقق المنية فعلها بوساطة دليل يسيح خلال الناس ليهدي المنايا إلـــى مرادهـــا ويـــسهل طريقها، يقول الأعشى(١):

أبا الموتِ خَشَّتَــنْي عِــبَادٌ وإنَّما رأيْتُ منايا النَّاسِ يَــسْعَى دليْلُهَا

والمنايا لها أعين ترى بها أثناء بحثها عن الإنسان ولها رسول يُعَبِّدُ لها السبيلَ كي تصل إلى بغيتها، يقول أبو ذؤيب(٢):

يقُولوُنَ لِيْ لَوْ كَانَ بالرَّمْلِ لم يَمُــتْ نشَــيْبَةُ والطَّرَّاقُ يكْذِبُ قِــيْلُها

ولَوْ أنَّنِي اسْتَوْدَعْــتُهُ الشَّمْسَ لارتَقَتِ إلــيْهِ المنايا عيْنُهَا ورَسولُها

وعـــلق السكري على البيت الثـــاني قائلا: " عينها: يقينها. ورسولها: مثل"(٣)، ولكـــن البـــيت يوحي بأن للمنايا عينا ورسولا ليكتمل بناء الـــصورة فـــي أذهاننـــا إذ إن عناصـــرها متخيلة، فهي صورة استعارية كما سنرى تهدف إلى تقريب المشهد وتجسيده كي يُـــدْرَكَ فعـــلُ المنية ذهنيا من خلال تجسيد أجزائها الفاعلة.

ج. أدواتها:

للمنية أدوات بها تنجز مهماتها، وهي على أية حال أدوات بشرية استعارها الـــشعراء للمنية لتقريب فعلها وتأكيده، وهي:

١ - **السهام**: وهي أداة معروفة تكون قاتلة إن أحسن رميها، وحينما تستخدمها المنية فإنها لا تطيش كما يقول لبيد بن ربيعة(٤):

صادَفْــنَ مِــنْهَا غِــرَّةً فَأَصَبــنَهَا إنَّ المنايا لا تَطِــيْــشُ سِــهَامُها

ومن تُصبه تلك السهام لا يشفى من دائها، تقول الخنساء(٥):

لكنْ سهامَ المنايا مَنْ يُصِبْنَ لـــهُ لم يَشْفِهِ طِبُّ ذي طِبٍ ولا راقِ

٢. **السيف**: من خصائص سيف المنية أنه قاطع حاد لا ينبو، وأداة قاتلة، يقـــول النابغـــة

(١)**الأعشى** ، **الديوان** ، ص١٧٧.

(٢) **شرح أشعار الهذليين**، ١: ١٧٤.

(٣) **المصدر السابق**، ١: ١٧٤.

(٤)لبيد العاملي ، لبيد بن ربيعة العاملي(ت٤١هـ) ، **شرح الديوان** ، تحقيق : إحسان عبـــاس، وزارة الإرشـــاد والأنبـــاء، الكويت، ١٩٦٢م، ط٢، ص٣٠٨.

(٥)الخنساء، **الديوان** ، ص٣٠٥.

الذبياني[١]:

وأنتَ ربيعٌ يَـنْعَـشُ الناسَ سَـيْبُـهُ   وسـيفٌ أُعِيْرَتْهُ المنيةُ قـاطعُ

فالنعمان بن المنذر عند النابغة الذبياني يتحول إلى ربيع يحيي الناس ويبهجهم،وفي زمن الحرب يكون سيفا حادا تستعيره المنية لتضرب أعداءه به، فالسيف أداة تجمع إلى مضائها إحساس النعمان وبطشه، وقد جعله النابغة سيفا بيد المنية لتكون الصورة مركبة من موتين محققين لا يُفْلَتُ منهما وهما: المنية والنعمان .

٣. **الحبال**: وللمنايا حبال تحملها المنايا معها في كل مكان تترصد فيه الإنسانَ، وهي حبال إذا أُلقيت عليه فإن منتهاه سيكون عندها مهما حاول التفلتَ، يقول عبيد بن الأبرص[٢]:

وللمـرْءِ أيـامٌ تُعَدُّ وقـدْ رَعَـتَ   حـبالُ المنايا للفَـتَى كـلَّ مَرْصَدِ

ويعبر طرفة بن العبد عن فلسفة الحبل فهي تشي بحتمية الانقياد الإنساني الكامل للمنية، وهو انقياد إجباري ينطوي على إذلال لا ينفع معه أي محاولة للخروج من ربقة المنية المحكمة، يقول[٣]:

إذَا شَاءَ يوماً قـادَهُ بـزِمَامِهِ   ومنْ يكُ في حبلِ المـنـيةِ يـنْقَـدِ

٤. **الرحى**: وهي أداة لطحن الحبوب معروفة، وتستعار للحرب كثيراً لتعبر عن شدة الفتك بالإنسان فهي منجم لطحن البشر، وقد استعارها زهير بن جَناب للمنايا وفي ذلك إشارة إلى قسوة الفعل وشموله، ومن يحرك تلك الرحى هم بنو عامر[٤]:

واستـدَارَتْ رَحَى المـنايا عَـليَهِم   بلـيُـوُثٍ مـنٍ عامرٍ وجَنَـابِ

٥. **السبع**: ويأتي في سياق الحديث عن البقرة الوحشية وفقدانها ابنها، يقول الأعشى[٥]:

وَذَاكَ إنْ غَـفَـلَتْ عنهُ وما شَعَرتْ   أنَّ المـنـيةَ يـوْمَاً أرْسَلَـتْ سَبُعَا

وفي البيت نرى المأساةَ ماثلةً أمامنا فضعفان يقابلهما قوتان مطلقتان، البقرة أمام المنية والابن أمام السبع، وماذا يفعل الابن الصغير أمام وحشية السبع رسول المنية التي لا

(١)النابغة الذبياني ، زياد بن معاوية بن ضباب الذبياني ، (ت٦٠٤م) ، **الديوان** ، تحقيق: محمد الطاهر ابن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٦م، ص١٦٩.

(٢)عبيد بن الأبرص ، **الديوان** ، ص٥٧.

(٣) طرفة بن العبد ، **الديوان** ، ص١٥٠.

(٤) عبيد ، أحمد محمد، **شعراء جاهليون**، جمع وتحقيق ، المجمع الثقافي أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ص٢٣.

(٥) الأعشى ، **الديوان** ، ص١٠٥.

تخطئ طلبتها ! وما أرسلته إلا لتعمق فجيعة الأمومة، ولا ريب أن أدواتها تتوافق مع الحالة النفسية للطرف الذي تواجهه، ولاحظنا في كل أداة سداد الرمي وشدة الأخذ ودقة الفتك بلا رحمة .

د. سيرها مع الجيش: إذا كان مشهد الحرب هو ميدان المنية في صراعها مع الرجال فإن سيرها مع الجيش مطلب طبيعي تسعى إليه مشتاقة، كما عبر الأعشى في إشارته إلى أن إياس بن قبيصة يحمل معه المنية والموت معا حينما يتوجه إلى عدوه محارباً(١)، ويقول لقيط بن زرارة(٢):

ومــا زالَ فيهم حَـيـثُ كانَ مُسَـوَّدٌ   تسِيْرُ المنايا حيْثُ سارتْ كَتَائِـبُـهْ

فالمنايا تسير حيث يسير الجيش، ومرافقتها للكتائب والمحاربين لأسباب يريدها الشعراء منها، فهي تبعث الحماسةَ في نفوس من ترافقهم وتقذف الرعب في قلوب أعدائهم، وعلى أية حال فالمنية ترافق الأقوى لأنه عون لها في قبض أرواح من جاءت إليهم، وهي تلمع متكشفة في القتام ليراها جميع من كان في دائرة الحرب، يقول أوس بن حجر(٣):

وَجِـئْـنَـا بِهَا شَهْـبَاءَ ذاتَ أَشِـلَّـةٍ   لَهَا عارِضٌ فيـهِ المنيةُ تلمَعُ

وفي صورة أخرى نرى المنـية تلمع في القـتام الذي أحدثته الخيل السريعة التي تشبه القطا في السرعة، يقول مجمع بن هلال(٤):

وخيـلٍ كأسْرَابِ القَـطا قدْ وزَعْتُهَا   لَهَا سَـبَـلٌ فـيْهِ الـمنيةُ تلمعُ

هـ. الضرب بها: يتحول السيف في أيدي الأبطال إلى منية لا تُرَدُّ ضربتُها، فالسيف ليس أداة معدنية وحسب بل هو منية تخطف الأرواح وتنشر الهلاك يقول الطفيل الغنوي(٥):

---

(١)الأعشى ، **الديوان** ، ص١٩٩.

(٢) المعيني ، **شعر بني تميم في العصر الجاهلي**، ص٣١٨.

(٣) أوس بن حجر، أوس بن حجربن مالك التميمي (٦٢٠م) ، **الديوان** ، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ص٥٨.

(٤) أبوتمام ، حبيب بن أوس الطائي(ت٢٣١هـ٨٤٥م) ، **ديوان الحماسة** ، شرح التبريزي، دار القلم، بيروت، ١: ٢٩٧. ووردت تلمع في رواية أخرى: تكرع، انظر: أبو تمام ، **الحماسة**، تحقيق: د. عبدالله بن عبدالرحيم عسيلان، ١: ٣٧٣. ومعنى السبل: المطر، ولكني أرى أن دلالتها هنا: الغبار الذي تخلفه الخيل، وذكر ابن منظور: أن معناها في هذا البيت الرمح. انظر: **اللسان**، سبل. والشاعر مُجَمَّع بن هلال، هو من بني تيم الله بن ثعلبة من بكر بن وائل من الشعراء الفرسان في الجاهلية، وهو من المعمرين.انظر: المرزباني ، **معجم الشعراء**، ص٤٣٣. عبد الرحمن ، **معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي**، ص٢٤٠

(٥)الطفيل الغنوي ، الطفيل بن عوف الغنوي ، **الديوان** : تحقيق محمد عبدالقادر أحمد، دار الكتاب الجديد، ١٩٦٨م، ص٤٣.

ولكنْ يـُجَابُ المُستَغِـيْثُ وخيلُهم عليها حـماةٌ بالـمنيـةِ تضْربُ

وفي الحرب تتفرج المنايا من كفي النعمان بن المنذر، فلا يسلم أعداؤه منها، يقول النابغة الذبياني(١):

تحِينُ بكَفَـيْـهِ المنايا وتارةً تَسُحَّانِ سَحَّاً منْ عَطَاءٍ ونائـلِ

و. **تساقيها**: في سياق المنية يتحول الماء من حالته الإحيائية إلى حالة مشبعة بالموت فجعل المنية منهلا يعني حتمية ورودها، فتحويل منهل الحياة إلى منهل فيه المنية ساقية هو قلبٌ للحقائق الكونية، وتبادل لأدوار غايتها الإنسان البطل وحده لسلبه إرادة الحياة، وهل يحارب الأبطال إلا لشرب رحيقها؟! ولكن إذا لم يكن من ورودها بدٌّ فليُشْرَبْ ماؤها بالكأس الذي تقدمه هي كما يقول عنترة(٢):

بَكَرَتْ تُخَوِّفُني الحُتُوْفَ كأنَّـني أصْبَحْتُ عن عرَضِ الحُتُوفِ بمعْزَلِ

فَأَجَبْـتُهَا إنَّ المـنـيَّة مـنْهَلٌ لا بُدَّ أنْ أُسْـقى بـكَأسِ المـنـهَلِ

ولكل امرئ ذنوب من منهل المنية، يقول أبو ذؤيب(٣):

لَعَـمـرُكَ والمـنايا غالِبَـاتٌ لكلِّ بني أبٍ مـنْها ذَنـوبُ

وللمنايا حياض سيردها الإنسان، ولا فرق بين من شرب ومن سيشرب، وهي حياض كثيرة لا تغيض مهما شُرِبَ منها، يقول زهير بن أبي سلمى(٤):

حِيَـاضُ المنايا ليسَ عنها مُزَحْزَحُ فَمُنْـتَـظِرٌ ظِمْئَـاً كآخَرَ واردِ

ويتحول مشهد الحرب كله إلى حياض من المنايا يرِدُهَا المحاربون، ومن ينجو فعودته لا محالة صائرة إليها، لكنه يأكل الكلأ السيء الوخيم فتلك بداية الحرب يقول زهير بن أبي سلمى(٥):

فـقَضَّوا منايا بيْنهم ثُـمَّ أصدَرُوا إلى كَلأٍ مـُسْـتَـوْبَـلٍ مُـتَـوَخَّمِ

ويجلي عنترة فلسفة الموت والحياة من خلال تضخيم صورة المنايا فلها بحر واسع يخوضه الشيخ الكبير، ويعود دون أن تمسه المنايا أو يغرق فيه بينما يموت الطفل قبل أن

---

(١) النابغة الذبياني ، **الديوان** ، ص٢٠١.

(٢) عنترة ، **شرح الديوان** ، ص٢٥٢.

(٣) **شرح أشعار الهذليين**، ١: ١٠٤.

(٤) زهير بن أبي سلمى ، **شرح الديوان** ، ص٣٢٧. الظمء: حبس الإبل عن الماء إلى غاية الورود.

(٥) **المصدر السابق**، ص٢٤. المستوبل: السيء العاقبة. المتوخم: الوخيم.

يفطم، يقول(١):

يخُوضُ الشيـــخُ في بحْـــرِ المنايا ويرجَعُ سالماً والبحـــرُ طَامِـــي
ويــَأْتِي الموتُ طِفْلاً في مُــهُــوْدٍ ويَلْقَى حَتْــفَهُ قبــلَ الفــطَــامِ

والصورة تنفتح على مشهدين متضادين: شيخ يخوض في بحر المنايا، وطفل رضيع يأتيه الموتُ قبل أن يفطم فيموت، فالشيخ المقبل على الموت لا يموت والطفل المقبل على الحياة يموت، وما يهمنا صورة البحر الذي لا ينقص بل يزيد ويرتفع فهو طامٍ، ويقول النابغة الذبياني(٢):

إِذا استُنْزِلوا عنْهُنَّ للطَّعْنِ أَرْقَلُوا إلى الموْتِ إرْقَالَ الجمالِ المُصَاعِبِ
فهُمْ يَــتَسَاقَوْنَ المنـــيةَ بيْـــنَهُم بِأَيـــْدِيْهِمُ بيـــْضٌ رِقَاقُ المَــضَارِبِ

٣. **صورها الاستعارية**: تكمن القيمة الجمالية للشعر فيما يحمل من رؤيـــةٍ اســـتعارية متكاملـــة تسري في بنيتها اللـــغوية المتعالقة التي توحي دلالاتهـــا بانزياحـــاتٍ متجـــددة ينميهـــا الـــسياق والذائـــقة التي تواكبه وترصده، فالوقوف عند الدلالة المعجمية المباشرة يعني مشاركة سالبة في إماتـــة النص وليس إحياءه وقول ما لم يقله، وهذا يعني أن الشعر قد أعاد إنتاج الدلالة للمنية من كونها فكرة ذهنية محضة إلى مجالات أكثـــر رحابة وحيـــوية وجِـــدَّةً وانطلاقـــاً فـــي الفـــضاء الشعري أي إخراجها من دائـــرة السكون إلى دوائر تمور بالحركة، ومن جمود اللافعـــل إلـــى نشاطه، وهذا التـــصور يتـــساوق مع ما أُطلق عليه في الدرس البلاغي الاستعارة المكنية التـــي عبر عنها عبد القاهـــر الجـــرجاني في قوله: " فإنك لتـــرى بها الجماد حيـــا ناطقـــا والأعجـــم فصيحا، والأجسام الخرس مبينةً والمعاني الخفية باديةً جليةً، وإذا نظرتَ فـــي أمـــر المقـــاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجد التشبيـــهات على الجملة غيـــر معجبة ما لم تكنها، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبـــايا العقل كأنها قـــد جـــسمت حتى رأتها العيون، وإن شـــئت لطفت الأوصاف الجسمانيـــة حتى تعـــود روحانيـــة لا تنالهـــا الظنون"(٣). ويقول العسكري في أوصاف الاستعارة المصيبة:" الاستـــعارة نقـــل العبـــارة عـــن موضع استـــعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شـــرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيـــده والمبـــالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليـــل من اللفـــظ أو تحـــسيـــن

---

(١)عنترة ، **شرح الديوان** ، شرح الخطيب التبريزي، قدم له مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٢م، ط١، ص٩٥.
(٢)النابغة الذبياني ، **الديوان** ، ص ٤٧.
(٣) الجرجاني ، عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) ، **أسرار البلاغة في علم البيان**، تحقيق: السيد محمد رشيد رضـــا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨م، ص٣٣.

المعرض الذي يـبرز فيه "[١]، وعن أهميتها يقول:" ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة، لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا"[٢]، ويقول أرسطو عن أهميتها كذلك:" إنها أعظم الأساليب وآية الموهبة الطبيعية في الشعر"[٣].

وفي النقد الحديث أخذت الاستعارة قيمة واسعة في الكشف في جماليات النصوص الأدبية وتذوقها "وأصبح من المتعارف عليه في النقد الحديث القول بأن أرفع أشكال الاستعارة هي تلك التي يتبادل طرفاها التأثر والتأثير على نحو يفضي إلى تخلق معنى جديد ناتج عن العلاقة المتفاعلة بين الطرفين"[٤].

فالمعنى الذهني المجرد من خلال الاستعارة أي انزياح الدلالة اللغوية يبدو محسوسا مطلقا متحركا بروحه وجسده ومشاعره في المكان والزمان . وتبيان هذا المعنى يتوقف على مدى فهمنا للسياق الدلالي ولعل هذا ما قصده عبد القاهر الجرجاني من إطلاقه مصطلح معنى المعنى الذي كان سَبْقا جديدا في التفكير البلاغي آنذاك في قوله عن الاستعارة "موضوعها على أنك تثبت بها معنى لا يعرف السامع ذلك المعنى من اللفظ ولكنه يعرفه من معنى اللفظ"[٥]، وقد عبر الشعر الجاهلي عن براعته الفنية الكامنة في التشكيل الاستعاري ومنح الجملة الشعرية حيوية ودهشة أخرجتها من سذاجة المعنى ومعجمية اللفظ إلى قوة تشخيصية مشحونة بالإحساس والعقل والحركة والحياة .

وقد نجح الشعر الجاهلي في التعبير عن المنية (الفكرة الذهنية المجردة) ومنحها صفات إنسانية تمور دائما بالحركة والجدة والحياة، وبدا ذلك من خلال سلسلة من الموافقات الإنسانية والحيوانية والحق أن أغلب الدلالات للمنية ومجالاتها المرادفة هي استعارية محضة وسأشير إلى أشهرها، فقد استعار الشعراء لها صورا خيالية وواقعية مفزعة ففي شعر عنترة نلحظ تدويرا في الصورة بينه وبينها، يقول[٦]:

---

(١) أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل (ت٣٩٥هـ) ، **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**، تحقيق: علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط٢، ص٢٧٤.

(٢) **المصدر السابق**، ص٢٧٤.

(٣) عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣م، ط٢، ص٢٠٨.

(٤)**المرجع السابق** ص٢٠٥.

(٥)الجرجاني ، عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) ، **دلائل الإعجاز**، حققه وقدم له: محمد رضوان الداية و فايز الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق، ١٩٨٧م، ط٢، ص٣٨٤.

(٦)عنترة ، **شرح الديوان** ، ص٣٣٦.

وأَنا المنيــةُ حيــنَ تشْتَــجِرُ القَنا   والطَّــعْنُ منِّي سابِــقُ الآجالِ

وفي بيت آخر يقول(١):

إنَّ المنــية لو تُمثــَّلَ مُثّــلَتْ   مثْــلي إذا نَزَلُوا بِضَنْكِ المنْزِلِ

فكلا البيــتين قيل في سياق حربي، بيد أن تشبــيه عنترة نفسه بالمنية نمطــي الــصورة لأن المنية مثل في المخيل الشعري والشعبي للفزع وقسوة الفتك وقد أردفها بصورة الطعن الذي يسبق الأجل وهو آتٍ منه أي من المنية، وفي البيت الثاني نرى تحولا في الدور؛ فالمنية شــكلا وقوة بأس تشبــه عنترة، وهنا تكمن الدهشة بقيــمة الجمال الشعري، فعنترة جهد فــي إحــداث انقلاب حسي معاين تمثل في تبادل الأمكنة في خيال متــلقي النص إنه هو المثل الرمز في القوة وشدة الفــتك ولذا فإن أقرب المدركات خياليا (وليس واقعيا) لصورته وفعله المنية، ولا ريب أن هذا الامتزاج بين عنترة والمنية في البيتين السابقيــن منح المنية تشخيصا مشحونا ببسالة فائقــة ونادرة لإفزاع الآخرين وترهيبهم وأخذ أرواحهم بلا رحمة.

ويقول تأبط شرا(٢):

إذَا هَزَّهُ في عَظْمِ قَرْنٍ تَهَلَّلَتْ   نَوَاجِذُ أفْواهِ المنايا الضَّواحِكِ

فللمنايا نواجذ تتهلل بفرح وأفواه واسعة ضواحك، وهي تتفاعل مع السيف لحظة اهتــزازه في عظم الإنسان وتتبئ عن مشاعرها بتلك الصورة الوجهية، وكأن القاتل سد مسدها في الفعــل، فقد أخرج الشاعر المنايا من الخيال الذهني إلى العالم الإنساني الواقعي ليظهر وحــشية المنايــا وذلك بفرحها حين رؤية القسوة في الانتقام؛ فالسيف يهتز في العظم لا في اللحــم، إن وظيفتهــا الأساسية قبض الروح وإحلال الموت فإن وُجِدَ من يقوم بتلك الوظيفة ويقتل بقسوة فإن ســعادتها ستكون مضاعفة عُبِّرَ عنها بتهلل نواجذها وضحك أفواهها وكأنها تعدها لالتقام تلــك الفريــسة المستعصية، وقد ذكر عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن هذا البيت أن الاستعارة لا تكمن فــي استعارة ألفاظ للمنايا من الإنسان وإنما هي جعل المنايا أناسا، يقول:" فإنــه لمــا جعــل المنايــا تضحك جعل لها الأفواه والنواجذ التي يكون الضحك فيها، فأنت لا تستطيع أن تزعم فــي بيــت الحماسة (البيت السابق) أنه استعار لفظ النواجذ ولفظ الأفــواه، لأن ذلك يوجب المُحال، وهو أن يكون في المنايا شيء قد شبهه بالنواجذ وشيء قد شبهه بالأفواه، فليس إلا أن تقول إنــه لمَّــــا ادَّعى أن المنايا تسر وتستبشر إذا هو هزَّ السيف وجعلها لسرورها بذلك تضحــك أراد أن يبالغ

(١)عنترة ، **شرح الديوان** ، ص٢٥٢.

(٢) تأبط شرا ، ثابت بن جابر بن سفيان الفهمي ، (ت٥٤٠م) ، **ديوان تأبط شرا وأخباره**، جمع وتحقيق وشــرح: علــي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٤م ، ص١٥٥.

في الأمر فجعلها في صورة مَنْ يضحك حتى تبدو نواجذه من شدة السرور فقد تبين من غير وجه أن الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء"(١).

وتشف الاستعارة عن جمال فني يكمن في تهلل النواجذ القاطعة أي تلك الفرحة العارمة التي تتجلى في حدة مضائها لحظة الانقضاض على اللحم والعظم، وفي تلك الأفواه الفاغرة التي لا تشبع، وهي لا ريب كانت صورة حركية سريعة ساخرة من مصير الإنسان سواء أكان فاعلا أم مفعولا، فنهايته ستكون بين نواجذها، فقسوة فتك الإنسان بأخيه الإنسان تُقَابَلُ من المنية بسخرية من عبثية ذلك الفعل وإن كان معاونَة لها لإبقاء بشرها واستبشارها.

ومن الصور الاستعارية جعل المنية تنطق، ونطقها يكون بالفعل لا بالكلام، يقول الأعشى في النعمان ابن المنذر(٢):

ويقسمُ أمرَ الناسِ يوماً وليلةً وهمْ ساكتُونَ والمنيَةُ تنْطِقُ

وسكوت الناس هو من هول فعل المنية الذي عبر عنه الشاعر بـ"ينطق" وهو فعل مضارع ينبئ عن الديمومة والاستمرار كما ينبئ اسم الفاعل"ساكتون"عن دوام السكوت ما دامت المنية تنطق، فالنطق والسكوت يسيران متنافرين على خط واحد غير متناه والتنافر يشمل الفاعلين في كلا المتناقضين: هم (الناس جميعا) والمنية مفرد، ونطقها تمثل في فعلها المستمر الذي يكون بقبض الأرواح في لحظة الجمود الإنساني، فالاستعارة تشي بتحول القوة البشرية الناطقة إلى ضعف ينميه السكوت وأما المنية فهي الفاعل الرئيسي الوحيد الذي يزداد حركة وفعلا.

ومر معنا في هذه الدراسة أن مكان المنية الطبيعي في صراعها مع الإنسان هو ساحة الحرب، إذ إنها مكلفة بقبض الأرواح ثمة وقد عبرالشعر بصيغ الجمع (منايا) حينما يَكُنّ حواضر كما يقول تأبط شرا(٣):

وأمرٍ كَسَدِّ المنْخَرَيْنِ اعتَلَيْتُهُ فنَفَّسْتُ منْهُ والمنايا حواضِرُ

وحضورها في الساحة الملتهبة بالنار والموت والجثث والدم والكره هو لتأجيج الشر ومضاعفة أعداد القتلى فالكل أعداء وكلما ازداد الموتى ازدادت فرحا وأُنسا ففي قول أبي ذؤيب الهذلي "ويستمتعنَ بالأنس الجبل"(٤) تعبير عن مشاعر إنسانية ظامئة للدم الغزير المسفوك،

(١) الجرجاني ، **دلائل الإعجاز**، ص٣٨٧-٣٨٨

(٢)**الأعشى** ، **الديوان** ، ص٢١٩.

(٣) تأبط شراً ، **ديوان تأبط شرا وأخباره**، ص٨٣.

(٤)أبو ذؤيب الهذلي ، **الديوان** ، ص١٨٦.

فالفعل يستمتعن الدال على استمرارية المتعة بهدوء نفسي بطيء على الرغم من كثـرة النـاس المقتولين ينبئ عن رغبة في إبقاء تلك المتعة ومن يستمتع بالشيء سيسعى إليه، ولا يخفى تبـاين هذه المشاعر مع فلسفة الإنسان الشاعر الذي سيكون من مستحضرات تلك المتـعة وأسـبابها واستمرارها في يوما ما، وقد عبرت الخنساء عن لحظة انتشاء المنية بأنها تجر أذيالها(١) حبـورا كأنها امرأة تخرج في زينتها، وتتجلى متعتها كذلك بمقاسمتها المنتصرين فـي غنـائمهم وهـي ليست أموالا ولا أنعاما بل النفوس التي تولَّت غلَّها وعدَّها فكانت الأوفر نصيبا والأعـز قبـيلا، تقول امرأة من بني شيبان وقيل بأنها لبنت فروة بن مسعود بن عامر(٢):

بِـعيْنِ أُبَاغَ قَاسَمْـنا المنايا فَكَانَ قَسِيْـمُهَا خَيْـرَ القَسِيـمِ

وأهم ما يميز المنية الحركة فهي متحركة لا تسكن لحظة، يقول النـمر بن تولب(٣):

وأعـلمُ أنْ ستدْرِكـُنَي المنايا فإنْ لا أتّـبِعها تـتّـبِعني

ومسوغ تلك الحركة رغبـتها في ألا تغفل عن طلبـتها فأينما تشعر بتـحقيق أمنيتهـا تسعى إليها وحينئذ لا ينجي الإنسان منها الفرار الأسرع(٤)، وهذا الـسعي عبـر عنـه الـشعر بدلالات تمور بالسرعة واللهـفة، فالمنايا باكرات(٥) مع الغارات وقبـل الآجال، والبكور انطلاق للحياة لكنه مع المنايا انطلاق في الزمن لإحلال الموت ولا يحول دون مبتغاها بعدُ الشقة وعلـو المكان؛ فهي تطلع كل نجد(٦)، وحركتها تتجاوز المكان المحدود في التـصور البـشري لترقـى وتصل إلى قلب الشمس إن كان ثمة إنسان اُستودِعُهَا كما يشير أبو ذؤيب الهذلي(٧) ويعقب هـذا الارتقاءَ حدةُ في البصر ــ تفيض بالموت ــ وعزمُ رسولها على تنفيذ أمرها، وإذا كانت المنايـا مشحونة بطاقة تتجاوز الفعل البشري فإنها في صورتها الارتقائية السابقة تجسد حركـة وفعـلا متخيلين لكنهما يمثلان الصراعَ بين قوتها النافذة المطلقة وتلاشي القوة البشرية الواهنـة أمامهـا مهما جهدت في البقاء والاختباء، وسعيها يستمر مع الزمن لا يتوقف"لتغدو على الفتيان بعدك أو

(١)**الخنساء** ، **الديوان** ، ص٩٢.

(٢) أبو تمام **الحماسة** ، تحقيق: د. عبدالله بن عبدالرحيم عسيلان، ١: ٤٢٦.

(٣)النمر بن تولب ، النمر بن تولب بن زهير بن أقيش العكلي (ت١٤هـ) ، **شعر النمر بن تولب**، صنعة نـوري حمـودي القيسي، مطبعة المعارف بغداد،١٩٦٩م، ص١١٩. وانظر: ص١٠١.

(٤) انظر: **عنترة** ، **شرح الديوان** ، ص٢٦٤.

(٥) الشماخ بن ضرار الذبياني ، **الديوان** ، ص٤٥٦.

(٦) **ديوان الهذليين**، ٢: ١٧١ . والشعر لأبي خراش الهذلي.

(٧) **شرح أشعار الهذليين**، ١: ١٧٤.

تسري"[١] لأنها على عجل دائم[٢].

ولها دليل يسعى بين الناس كما يقول الأعشى[٣]، ووجود هذا الدليل هو لزيادة الإحساس بالفجيعة وليست وظيفته إرشادية لأنها ليست بحاجة لمن يدلها على بغيتها لكن حضورها لقبض أرواح السادة يُسبقُ بطقوس يعدها الدليل، وإذا ما أرادت تعميق المأساة الوجودية فإنها ترسل السباع المتوحشة ذات الفعل الافتراسي لابن البقرة الوحشية وحيدها وصغيرها كما يذكرالأعشى[٤]، وفي يدها حبال الموت مهيأة في كل مكان وزمان، يقول عمرو بن أحمر الباهلي[٥]:

رأيْتُ المنايا طبَّقَتْ كُلَّ مرْصَدِ   يَقُدْنَ قِياداً أَوْ يُجَرِّدْنَ حادِيا

فالمنايا تزاحمت في الأمكنة، وملأت كل مضيق وطريق، فدلالة "طبقت" باجتماع الطاء والباء المضعَّفة والقاف ــ وكلها حروف قلقة جهورية حادة ــ تعبر عن ثقل في الجثوم على الأرض (المرصد) وقوة تأكيد على البقاء الذي سينتهي بانفراج حركي بتحقيق رغبتها وهو إحلال الموت، وقد عبرت التاء الساكنة عن تلك النهاية المسكتة، والصورة ماثلة أمامنا عقب تلك النهاية إنها استمرار في تعزيز مظاهر سخريتها من الذين كانوا يحذرون مراصدها فهم بعد موتهم يُقادون بإذلال وفي الطرف الآخر صورة أولئك السادة الذين جردتهم من عزتهم وأموالهم والفعلان "يقدن" و"يجردن" يشفان عن حركة هادئة في سير المنايا واستسلام كامل من أولئك الذين مردوا من قبلُ على الهروب المتواصل منها وهم يعلمون أنها ترصدهم رصدا لا غفلة فيه ولا مهادنة، وهذا ما أكده عدي بن زيد العبادي في قوله[٦]:

أعَاذِلُ إنَّ الجَهْلَ من ذِلَّةِ الفَتى   وإنَّ المنايا للرجالِ بِمَرْصَدِ

وهي تنقب عن طلبتها ولا تكتفي بالرصد لأن التنقيب يكون لمن اختبأ وسكن فإذا ما ظهر تلقفته في مراصدها، فلو اختفى المرء في حصن منيع فوق جبل شامخ لا يُرتقى إليه فإن فعل المنية حينئذ يكون تنقيبا دقيقا وبحثا في تفاصيل الأمكنة لأن الحرص البشري في الممانعة

(١) الخنساء ، **الديوان** ، ص١٣٤.

(٢) عروة بن الورد ، **الديوان** ، ص٦٧.

(٣) الأعشى ، **الديوان** ، ص١٧٧.

(٤) **المصدر السابق** ، ص١٠٥.

(٥) عمرو الباهلي ، عمرو بن أحمر الباهلي ، **شعر عمرو بن أحمر الباهلي**، جمعه وحققه: د. حسين عطوان، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ص١٦٧ . وانظر: **شرح أشعار الهذليين**، ١: ٢٤٥-٢٤٦. والشعر لصخر الغي.

(٦) عدي العبادي ، عدي بن زيد العبادي(ت٥٩٠م) ، **الديوان** ، تحقيق محمد جبار المعيبد، شركة دار الجمهورية للنشر والتوزيع ، بغداد، ١٩٦٥م، ص١٠٣.

والخداع يحتاج إلى فعل موازٍ له في الحركة والمخاتلة وهذا ما أكده المخبل السعدي من خلال حرفي التأكيد اللام ونون التوكيد الساكنة ولا يخفى تضعيف القاف المجاورة للباء في تقوية الدلالة ليصبحَ التنقيب فعلا قويا قاطعا، يقول(١):

ولئنْ بنيْتِ لي المُشَقَّرَ في   هَضْبٍ تُقَصِّرُ دُونَهُ العُصُمُ
لَتُنَقِّبَنْ عنِّي المنيةُ إنَّ اللهَ ليسَ كَحُكْمِهِ حُكْمُ

ويكون أخذها سريعا معبرا عنه بالخطف إن أبى من سلك سبيل الإصرار في الممانعة، يقول عدي ابن زيد في التعبير عن أولئك الملوك الذين ركنوا إلى عزهم الزائل، وظنوا أنهم مخلدون في قصورهم الحصينة(٢):

فَأَسْأَلِ النَّاسَ أينَ آلُ قُبَيْسٍ   طَحْطَحَ الدَّهْرُ قَبْلَهُمْ سَابُورَا
خَطَفَتْهُ منيَّةٌ فَتَرَدَّى   وهو في ذاكَ يَأْمُلُ التَّعْمِيْرَا

فالبيتان يشفان عن قوتين متكاملتين قامتا بإنهاء حياة سابور وهما:الدهر والمنية من خلال فعليهما طحطح وخطفته، فالأول يدل على ثقل حركة الدهر وبطء بطشه، والثاني يدل على خفة المنية وسرعة أخذها. ويتحول الخطف إلى صورة أكثر بشاعة وهو الاغتيال بما يحمل من دلالات المفاجأة والإجرام والظلم، يقول أبو خراش الهذلي(٣):

فَإنْ تَكُ غالتْكَ المنايا وصَرْفُهَا   فقَدْ عِشْتَ مَحْمُودَ الخَلائقِ والحِلْمِ

وهذا الخطف يكون سريعا كالومض وقد يكون ناشئا عن تدبير محكم خُطِّط له من قبلُ، وعبر أبو صخر الهذلي عن هذا الفعل بالنسج الذي تنفرج دلالته على الأناة والصبر والإحكام وشدة الفتك، وحينما تنتهي المنية من نسجها تمده لتتساقط عليه الأنفس، يقول(٤):

وينسى الذي يَمْضِي وفي كُلِّ مرَّةٍ   يُسَدَّى لهُ نسْجُ المنايا الطَّوَالِبِ

وحينما تُقْرَعُ طبول الحرب تستبشر المنية لأن مشاركتها مؤكدة وفعلها سيكون مضاعفا، فتسير مع الجيوش منتظرةً التقاء الأعداء فهي تسير حيث سارت الكتائب(٥)، وتومض كالبرق فوقها مبتهجة مسرورة(٦) ليتم لها مرادها فالإنسان هو من يهيئ لها عملها لتكون النتيجة

(١) المفضل الضبي، **المفضليات** ، ص١١٨ .المعيني، **شعر بني تميم في العصر الجاهلي**، ص١١٣ . ونُسِبَ لطرفة بن العبد، انظر: **ديوانه**، ص١١٨.
(٢)عدي العبادي ، **الديوان** ، ص٦٤.
(٣) **شرح أشعار الهذليين**، ٣: ١٢٢٥.
(٤) **المصدر السابق**، ٢: ٩١٨.
(٥) المعيني ، **شعر بني تميم في العصر الجاهلي**، ص٣١٨.
(٦) أوس بن حجر ، **الديوان** ، ص٥٨.

موتا يعمُّ المشهدَ كله وحينئذ تتحول إلى بطل أسطوري يضرب بالإنسان بدلا من السيف كما يقول النابغة الذبياني[١] لتتسع دائرة الفجيعة، ووصف هذا السيف ــ النعمان بن المنذر ــ بحدة القطع يزيد الدهشة النفسية لحظة الرؤية إيلاما ووجلا ورعبا.إنها تعرف كيف تضرب بالإنسان الإنسانَ، وكيف توجعهما معا بُعَيْدَ المواجهة، وهي دقيقة في الرمي لا تطيش سهامها[٢]، مدرَّبةٌ على المراقبة والقنص، لا تضطرب ولا تسهو ولا تهتز مشاعرها من كثرة النجيع والجثث والأشلاء فقد ران عليها شهوة الانتقام .

وإذا عبر الشعر الجاهلي في مشهد الحرب بأن الفرسان يتساقون المنية بينهم ويوردون أعداءهم حياضها فإن المنية في إشارة نادرة في شعر حميد بن ثور الهلالي تكون هي الشاربة والإنسان هو المشروب يقول[٣]:

فَإنَّ المنـيـةَ ما أسْـأَرَتْ   منَ القَوْمِ عادَتْ لأسْـارِهَا

وتتمثل الصورة أمامنا كاملة الدلالة، فهي تشرب من القوم (المحاربين) ما طاب لها الشرب، فإذا رويت اكتفتْ وإذا عاودها الظمأُ وشعرت بشيء من عطش في أحشائها وأفواهها عاودت شرب البقية الباقية من سؤرها، فدلالة "ما أسأرت" توحي بأنها هي المتحكمة في ترك الشرب، كما أن دلالة "لأسارها" أي جعل "ها" ــ التي تعني ما تبقى من القوم ــ مضافة إليها يدل على أنها هي المالكة التي تشرب أنَّى شاءت .

واستعارة الحيوان للمنية قليل في الشعر الجاهلي وثمة ثلاث صور تشير إلى ذلك وفيها تركيز على عنصري الخوف والحركة، فالأولى يكنها بيت أبي ذؤيب الهذلي المشهور، إذ يقول[٤]:

وَإذَا المنيةُ أنشَبَـتْ أظْفَـارَها   ألْفَيْـتَ كُلَّ تَمِيْـمَةٍ لا تَنْـفَعُ

والحركة تكون سريعةً ثائرةً من كلا الطرفين الإنسان الهارب والمنية الملاحقة له ، وحين تنشب أظفارها في روحه يَهْدَآنِ ويسكنان معا، ولنا أن نتخيل ما توحي به عملية إنشاب الأظفار من وحشية في إلقاء القبض على الإنسان وتمزيق الروح المنشوبة وتعذيبها في كل جزء من أجزائها، فالأظفار تحولت في أيدي المنية إلى مكالبَ ومقامعَ لا انفكاك منها، ولا تنفع حينئذ التمائمُ والرقى،

---

(١)النابغة الذبياني ، **الديوان** ، ص١٦٩.

(٢) لبيد العاملي، **شرح الديوان** ، ص٣٠٨.

(٣)حميد الهلالي ، حميد بن ثور الهلالي ، **الديوان** ، صنعة: عبد العزيز الميمني، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥١م، ص٩٦.

(٤) أبو ذؤيب الهذلي ، **الديوان** ، ص١٤٧.

إذن المنية حيوان غير عاديٍّ، ولا ريب أن مما يزيد في بشاعة الصورة هو توقفُ الزمنِ عند لحظة الإنشاب، وكأنه المراد ولا شيء سواه، فالخلاص منه راحةٌ للروح من عذاباتها ، إن بقاء اللحظة هو إبقاء لنشوة النصر التي لا تريد المنية مفارقتها، وفيه إحساس الرائي (الشاعر) برزيةِ الثكل ودورانها أمامه لتعود دائما إلى نقطة البداية لحظة الفقد.

والصورة الثانية في قول زهير بن أبي سلمى(١):

رأيْتُ المنايا خبْطَ عشْواءَ مَنْ تُصِبْ   تُمِتْهُ ومَنْ تُخْطِئ يُعَمَّرْ فيَهْرَمِ

فهي ناقة عنيفة الخبط لا تفرق بين البشر، فالانتقاء هنا يتلاشى أمام خبطاتها المتتالية، والبيت يشف عن وحدة فعل الواطئ (المنايا) وثقله وعنفه واستمراره وكأن الموطوئين حُشِرُوا في شِعْبٍ ضيق فوق صعيد واحد، لا فرق بين مَنْ تميته ومَنْ تبقيه؛ فمن تخطئه سيبقى مجذوبا إلى خبطاتها ومعلقا بمزاجها ولو بُسِطَ له في العمر؛ فمأساته يومئذ أكثر من أولئك الذين ماتوا شبابا، والزمن بين الخبطتين الخاطئة في الشباب والصائبة في الشيخوخة هو زمن الخوف والترقب، وكأنه يُخْبَط في كل وقت وحين؛ لأن المنية نكود كما وصفها عبيد بن الأبرص في قوله(٢):

عَنَّتْ لهُ منيَّةٌ نَكُودٌ   وحانَ منْهَا لهُ وُرُوْدُ

وأما الصورة الثالثة فقد وردت في قول خفاف بن ندبة(٣):

وعبَّاسٌ يُدِبُّ ليَ المنايا   وما أذْنَبْتُ إلا ذنْبَ صُحْرِ

فالمنايا حيوانات ثقيلة الوطء تدب على الأرض فلا تتوقف باعثة الرعب في قلوب من ينتظرها هناك، ولا شك أن الجامع بين الصور الثلاث السابقة هو الحركة الثقيلة التي لا تخطئ طلبتها وحتمية الوقوع بين أظفارها أو تحت أخفافها وحينئذ يجتمع على الإنسان عذابان هما: الرعب والموت المؤكد.

---

(١)زهير بن أبي سلمى ، **شرح الديوان** ،ص٢٩.

(٢) عبيد بن الأبرص ، **الديوان** ، ص٤٥.

(٣) خفاف السلمي، خفاف بن عمير بن الحارث بن شريد السلمي (ت٦٤٠م) ، **شعره** ، جمعه وحققه: نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٧م، ص ٤٩.عباس، هو: عباس بن مرداس. وصحر هو: ابن أخت لقمان بن عاد، يضرب به المثل.

الخاتمة

يبقى الشعر الجاهلي مصدراً خصباً لكثير من الدلالات اللغوية والإيحائية والفكرية والحضارية؛ فتجدد قراءته عبر سياقاته يعطي قدراً متعددا من المعاني المتجددة، وتظهر الدراسة أن مفهوم المنية يختلف عن الموت، وهي ليست مناة الثالثة الأخرى كذلك بل هي الرسول الذي يقوم بقبض الأرواح، فهي حتمية وأن ميدانها الحرب ففيه تكون مواجهتها، ولها أسباب وهداة يدلونها وعيون، ومن أدواتها: السهام والسيوف والحبال والرحى والوحوش، وتسير مع الجيوش جالبة معها الموت وحينئذٍ يتساقاها المحاربون.

وقد عبر الشعر الجاهلي عن المنية استعاريا ومنحها صفات إنسانية تمور دائما بالحركة والجدة والحياة، وهي صور خيالية مفزعة فلها نواجذ ضاحكة وأفواه واسعة، وهي تنطق بالموت والناس ساكتون، وحركتها غير محدودة في الزمان والمكان، ولها دليل يسعى بين الناس وهي ترصد الرجال في كل مكان وتنقب عن طلبتها ،وتقوم بفعل الخطف والاغتيال وأهم ما يميز صورتها الاستعارية الحركة؛ فلها مشاعر الإنسان وتفكيره وحركته، وشُخِّصَتْ حيوانا ثقيل الوطء عنيف الخبط.

وقد صدرت هذه الدراسة عن رؤية ترى أن القراءة التأملية المتجددة للشعر الجاهلي وسيلة نقدية تتجاوز الانطباعات التفسيرية المعجمية لنتاج فكري غزير اتسم بالنضوج اللغوي والتأمل النفسي العقلي والرصد الدقيق لمشاعر المكونات المحيطة به، وفي ذلك مقاربة وجدانية بين الشعراء والموجودات المختلفة حوله، نتج عنها عمق في الرؤية ودقة في الوصف وتوحد في الصورة العامة.

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (٣) العدد (٣) جمادى الآخرة ١٤٢٨هـ / تموز ٢٠٠٧م

الملكة اللغويِّة عند ابن خلدون

دراسة لسانيِّة مقارنة

د. فايز عيسى المحاسنة *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٣/١٢ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٢/٢٠

ملخّص

تدرسُ هذه الورقةُ مفهوم الملكةِ اللغويّةِ (Linguistics Faculty) عند ابنِ خلدون*، باعتبـاره أحـدُ روَّاد التفكير اللسانيّ في الحضارة العربيَّة، بل "هو آخرُ مَنْ حاول تقديمَ نظرة شموليّة في القضيِّة اللغويّة، تتَّسم بالجـدة والطرافة"(١).

يتعلَّق مفهومُ الملكة اللغويِّة في الفكر الخلدونيّ، بأبنيةِ المواضعة اللغويّة التي تشكِّل نسيجاً مناظراً لأبنيـة الحقائق في التصوُّر والإدراك، وبغياب هذا المقرَّر المبدئي، يرتفع العَقْد الجماعي بين أفـراد المجموعـة اللـسانيّة الواحدة، وهذا يعني أنَّه لا يوجدُ اختصاصٌ ما قبلي بين إنسان من البشر مع أيِّ لغةٍ من اللغات، وإنَّما يخرج الكـلام من حيِّزِ القوَّةِ إلى حيِّز الفعل، بإدراك السَّامع أوْ اهتدائه إلى نسيجِ المواضعة التي تألَّف عليها الكلام.

وتتشكَّل الملكةُ اللغويِّة، كما يقرِّر ابن خلدون على حسب مبدأ الارتياض والمعاودة، فيكون اكتسابُ الحدث اللسانيّ ناتجَ معادلة الممارسة والتكرار.

ويتطابق مفهوم الملكة اللغويِّة مع مبدأين أساسيين،هما:

- مبدأُ العلم أوْ المعرفة
- ومبدأ القدرة أوْ الاستطاعة

وبينهما من التفاعل مثلُ ما بين الإدراك والتعبير؛ أي: مثلُ ما بين التلقِّي والبثّ أو التفكيك والتركيب، وعليه، فـإنَّ اللغة لها جانبان:

الأول: الأحداثُ اللغويِّة المنطوقة.

الثاني: المخزونات العقليّة.

ويلاحظ أنَّ الجانب الأول هو الأسبق؛ أي أنَّ الارتياض والمعاودة هما الأساس في الظاهرة اللغويِّة، وهذا يعني أنَّ الأصل في الخطاب هو المتلقِّي وليس الباثّ، ويتشكَّل المخزون العقلي أو المعرفة على ضـوء المنطـوق، وهذا هو المحور الأساس في فهم الحدث اللسانيّ عند ابن خلدون.

فهل جاء هذا التصوُّر النظري موافقاً للدرس اللسانيّ – عند أعلامه – في العصر الحديث؟

مع أنَّنا نؤكِّد – ابتداءً – على تباين المنهجين في إطارهما الفكري؛ فهما وليدا حضارتين مختلفتين.

---

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة.

* أطلق نهاد الموسى على ابن خلدون والجاحظ وابن حزم... أصحاب النظر العام (غير النحاة). انظر: نظريـة النحـو العربي في ضوء مناهج النظر اللغويّ الحديث، عمَّان: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٠م، هامش (٥٢).

(١) المسدي، عبدالسلام: التفكير اللسانيّ في الحضارة العربيّة، ليبيا-تونس: الدار العربيّة للكتاب، ١٩٨١م، ص٣٧.

Abstract

Language Faculty According to Ibn Khaldoun:
A Comparative Linguistic Study

This present paper studies the notion of "Language Faculty" as it was understood by Ibn Khaldoun, a prominent Arab linguist who tried to offer a comprehensive and serious vision of this notion.

Ibn Khaldoun believed that language faculty refers imagination and perception. That is, the focus here is on the individual speaker who can acquire language due to two processes, practice and repetition.

Language faculty is seen in accord with two primary notions, "knowledge" and "capability" which show a similar interaction to that between perception and speaking. Accordingly, language has two aspects, performance and competence. Performance precedes competence since speech habits and repetition are the bases for any linguistic phenomenon. This amount to saying that what is more fundamental is receiving, rather than giving (i.e. perception but not speaking). Thus, according to Ibn Khaldoun, linguistic competence is formed as a consequence of performance. This sort of understanding shows a remarkable difference from that of modern times.

تعريف الملكة:

يُطلق لفظ (الملكة) في العربيّة على القدرة الفطريّة أوْ المكتسبة(١)، على أداء فعـل مـا، أو أعمال معيّنة بحذقٍ ومهارة(٢)، نحو: الملكة العدديّة، والملكة اللغويّة(٣).

وتحقيق هذه الملكة، أنَّها تحصل للنفس هيئة (Disposition) بسبب فعل من الأفعال(٤).

وهي التي تسمَّى حالة (Status)، فلا تلبث أن تزول بسرعة، فإذا ما تكـرَّرت، ومارسـتها النَّفس، فإنَّها تتمكَّن وتصبح راسخة، ويكون تلاشيها وزوالُها بطيئاً، فتصبح ملكة(٥).

فعل ←── هيئة ←── كيفيّة نفسانية (حالة) ←── ملكة

ويرى جوفروا (Jouffroy) بأنَّه ليس للنَّفس سـوى ملكـة حقيقيّـة واحـدة "الاسـتطاعة

(١) الحلو، عبده: **معجم المصطلحات الفلسفيّة**، بيروت: المركز التربوي للبحوث والإنمـاء، مكتبـة لبنـان، ط١، ١٩٩٤، ص٦٤، وانظر الحنفي، عبدالمنعم: **موسوعة علم النفس والتحليل النفسي** ، القاهرة: مكتبـة مـدبولي، ط٤، ٢٠٠٠م، ص٢٩٩.

(٢) عبدالخالق، أحمد محمّد: **معجم ألفاظ الشخصيّة**، الكويت: مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ط١، ٢٠٠٠م، ص٥٥٢، وانظر: **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربيّة، القاهرة: دار المعارف، ط٢، ١٩٧٣م، مادة (ملك).

(٣) عبدالخالق، أحمد محمّد: **معجم ألفاظ الشخصيّة**، مرجع سابق، ص٥٥٢.

(٤) الحنفي، عبدالمنعم: **المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة**، القاهرة: مكتبة مـدبولي، ط٣، ٢٠٠٠م، ص٨٣٤، وانظـر: الجرجاني: **التعريفات**، بيروت،: مكتبة لبنان، ١٩٨٥م، ص٣٤٧.

(٥) المناوي، محمّد عبدالرؤوف: **التوقيف على مهمَّات التعاريف**، تحقيق: محمّد رضوان الداية، دمشق: دار الفكر، ١٩٩٠م، ص٦٧٥.

الشخصيِّة"، و "قدرات شتَّى" لا تكون ملكات إلاَّ بقدر ما تستحوذ الاستطاعة الشخصيِّة عليها وتقودها(١).

لا تفسِّر الملكةُ من وجهة النظرة العلميِّة كلَّ شيءٍ، وعليه، فإنَّ العلماء بحاجة إلى فكرة ما تنسجم معها، وتعبِّر عن مثل هذه الفكرة على الدوام؛ لأنَّ للغة الإنسانيِّة كلَّها أساساً فلسفيّاً(٢).

وقد عرَّف دونسيل الملكة(٣) بأنَّها "المبدأ القريب أو المباشر للعمليات الذهنيِّة"، وهو مبدأ (الأنا)، فهو الذي ينفِّذ العمليَّات، فكما أنَّ المبدأ القريب الذي تنجز بوساطته العمليَّات الفسيولوجيِّة هو العضو؛ فإنَّ المبدأ القريب الذي تنجزُ بوساطته العمليَّات الذهنيِّة، هو الملكة(٤).

ويرى دونسيل، أنَّه يجب أنْ لا نعدّ الملكات كائنات كاملة منفصلة تعمل على مسؤوليّتها، وباستقلال الواحدة عن الأخرى. فالملكة لا تعمل، وإنَّما هو شيء بوساطته نقوم بالعمل، إنَّها ليست العين التي ترى، ولا الذهن الذي يفكِّر، ولكنَّني أرى من خلال عيني وأفكِّر بوساطة نشاطي العقلي(٥).

وعلى ضوء ما تقدَّم من تعريف العلماء للملكة والمراحل التي تسلكها حتَّى تصبح صفة راسخة في العضو الفاعل لها، يمكن أن نخلص إلى أنَّها: القدرة على التحكُّم في عمل ما أو التصرُّف به، بعد أن تستولي عليه النَّفس وتستبدّ به، فيعود إليها منه صدى أو رجع من تتابعه وتكراره ليصبح صفة راسخة.

أهميّة البحث:

تأتي أهميِّة هذه الورقة، لِمَا تحمله من آراءٍ لغويَّةٍ، تفتَّقت عنها العبقريّة الخلدونيّة، فهي توازي في طرافتها ما في النظريَّات اللسانيّة المعاصرة من أفكار، وعلى رأس هذه الأفكار الملكة اللغويّة (اللسانيّة)، التي تُعدُّ عنصراً لغويَّاً أساسيَّاً في الفكر الخلدونيّ، فهي تعني عنده القدرة على استعمال اللغة الاستعمال الصحيح في شتَّى ظروف التكتُّم أو الكتابة، وليست على كل حال الإلمام المباشر والدقيق بقوانين الإعراب، ومعلوم أنَّ متكلِّم اللغة لا يمكنه أن يتكلَّم اللغة التي هي تنظيم من الرموز، قائمٌ على قواعدَ وتراكيبَ ودِلالاتٍ، وأصواتٍ لغويّة، ما لم يكن ملمَّاً بهذه القواعد، ولا يعني ذلك أنَّه ملمٌّ بصورةٍ مباشرةٍ بهذه القواعد، فهذه القواعد قد اكتسبها خلال نموّه اللغوي

(١) **موسوعة لالاند الفلسفيّة**، ترجمة: خليل أحمد خليل، بيروت: منشورات عويدات، (د.ت)، م١، ص٤٠٤.

(٢) دونسيل، جي. ف: **علم النفس**، ترجمة: سعيد أحمد الحكيم، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربيّة)، ط١، ١٩٨٦م، ص٧٤.

(٣) **المرجع نفسه**، ٧٤.

(٤) **المرجع نفسه**، ٧٤.

(٥) **المرجع نفسه**، ٧٤، ٧٥.

الطبيعي، وفي مراحل اكتسابه اللغة[١].

تتمّ عمليّة التكلُّم بصورةٍ مستقلّةٍ عن قواعد اللغة المرسومة، وتتمّ بالذَّات من خلال الملكة اللسانيّة؛ فالملكة اللسانيِّة تفترض الإلمام الضمنيّ بقواعد اللغة، في حين أنَّ معرفةَ قوانين الإعراب لا تعني بالضرورة امتلاكَ الملكة اللسانيّة.

لقد أدرك ابن خلدون بحسِّهِ العلميّ، أنّ موضوع علمُ اللغة، هو الملكةُ اللسانيِّة، وأنَّ كلَ إنسانٍ ترعرع في بيئةٍ معيَّنة، فإنَّه يكتسب كفايةً لغويّةً في لغة بيئته، فهو يستطيع أنْ يعبِّرَ في كلِّ لحظة، كما أنَّه يستطيع الحكمَ بأُصوليَّةِ الجملِ بصورةٍ بديهيّة؛ أي أنَّه يستطيعُ أن يحكمُ على الجُملِ أو التراكيب التي يسمعها حين تتوافقُ والقواعدَ الضمنيّة التي يطبّقها متكلِّم اللغة بصورةٍ لاشعوريّة والكامنة ضمن كفايته اللغويّة[٢]، "وإذا عُرِضَ عليه الكلامُ، حائداً عن أُسلوب العرب وبلاغتهم في نظمِ كلامِهم أَعرض عنه ومجّه" ...، "وهذا أمرٌ وجدانيّ حاصل بممارسةِ كلام العرب، حتَّى يصيرَ كواحدٍ منهم"[٣].

فالمتكلِّم لديه حَدْسٌ لغويٌّ، نابعٌ من ملكته اللسانيِّة، فيحكم بواسطته على جملةٍ ما، إذا كانت من جملِ لغته الأُصوليّةِ، أمْ لا[٤]، ذلك أنَّ ابنَ اللغةِ يصدر عن لغته صدوراً غيرَ واعٍ.

ويرتبط مفهومُ الملكةِ اللغويِّةِ ارتباطاً مباشراً بالمواضعةِ اللغويّة، التي تنبِئ عن عَقْد اجتماعي يؤمِّن سلامة الاتِّصال بين الباثّ والمتلقِّي.

ويتعلَّق بهذا المفهوم (الملكة اللغويّة) ظاهرة الاكتساب، التي تثير كثيراً من التساؤلات، ولا سيما في تناول العربيّة، ليس تنظيراً أو تحديداً لقوانينها، وإنَّما كمهارةٍ للاتِّصال، فقد استطاع ابن خلدون، أنْ يعرضَ مخطَّطاً لتناول اللغة، جعل أساسَه الحدثَ الكلامي (Act of Speech)، وليس الكلمةَ كما كان الحال عند دي سوسير، ولا الجملة كما هو الأمر عند تشومسكي[٥].

إنَّ هذا الفَهْمَ، قد يكون لنا عوناً في مستوى من العربيّة، يُجمع عليه أهلُ اللغةِ في اختيارٍ يرتبط بالأُصول، ويتمثَّل التطوُّر، ليفيَ بحاجةِ أبناءِ العربيّة، وليقدِّمها بصورةٍ مقبولةٍ لمن يرومُها من غير النَّاطقين بها، ولنا في تجاربِ الأُمم في لغاتهم أُسوة.

(١) زكريا، ميشال: **الملكة اللسانيّة في مقدّمة ابن خلدون**، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٦م، ص٢٥.

(٢) زكريا، ميشال: **الملكة اللسانيّة في مقدّمة ابن خلدون**، مرجع سابق، ص٤٧.

(٣) ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمّد: **المقدّمة**، تحقيق: علي عبدالواحد وافي، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط٣، (د.ت)، ١٢٩٠/٣.

(٤) زكريا، ميشال: **الملكة اللسانيّة في مقدّمة ابن خلدون**، مرجع سابق، ٤٨.

(٥) الراجحي، عبده: **اللغة وعلوم المجتمع**، بيروت: دار النهضة العربية، ط٢، ٢٠٠٤م، ص١٢.

مفهوم الملكة اللغويّة عند ابن خلدون:

عرفنا أنَّ الملكة بمعناها العام، هي القدرة على عمل أو التصرُّف بـه، بحـذقٍ، وبـصورةٍ تلقائيّة، بعد أن تستولي عليه النَّفس، فيحصل من جرَّاءِ ذلك الاتّصاف والتحقيق. وهـي عنـد ابـن خلدون لا تخرج عن هذا المعنى العام، إلاَّ أنَّها قد خُصِّصتْ بالوصف، فهي ملكة لسانيّة (لغويّة).

واللغة في عُرْفهِ جملة اصطلاحات الأُمة، بعد أن تحدِّد بكونها عبارة المتكلِّم عن مقـصوده، بفعل لساني يصير ملكة متقرِّرة في العضو الفاعل لها، وهو اللسان[١]. لكنَّ هذه اللغة تقتضي قوانين تسيِّرها وتحفظ انتظامها، غير أنَّ استعمال اللغة لا يتوقَّف على معرفةٍ واعيةٍ لتلك القوانين، فالحدث الكلامي، يكتسب تلقائيّاً عن طريق التحصيل بالأُمومة؛ أي محاكاةً وتلقيناً بالمباشرة، على حدِّ عبارة ابن خلدون[٢]. ولكنَّ هذا الاكتساب الأُمومي سرعان ما يتحوَّل إلى ضـربٍ مـن الإدراكِ الخفـيِّ لقوانين تلك اللغة، ذلك أنَّ الظاهرة اللسانيّة من شروطها الأوليّة، أنَّها عَقْدٌ جماعي يلتزم بـه الفـرد ضمنيَّاً بعد أن يحذق استخدام ما تنصّ عليه بنوده الصوتيّة والنحويّة والمعجميّة والدِلاليّة[٣]. وهذا لا يمنع أن تُحصَّل الملكة بالعلم والتعليم، والإلقاء، غيـر أنَّ حـصول الملكـات عـن المباشـرة (أي الاكتساب بالمحاكاة والتلقين) أشدّ، استحكاماً، وأقوى رسوخاً[٤].

إنَّ الملكة اللسانيّة (اللغويّة) اصطلاح خلدونيّ، مع أنَّنا نجده في الفكر اللساني العربيّ عنـد أصحاب النظر العام، غير النحاة، وتتردَّد أحياناً على ألسنة النحاة*، ويُقصد به قدرة اللـسان علـى التحكُّم في اللغة والتصرُّف فيها، وهو ما يوافق ما أجمعت على تفسيره المعاجم، فهي تعني (الملكة) احتواء الشيء مع الاستبداد به، لكنَّها هنا (ملكة لسانيّة)، فهي منسوبة إلى اللسان، الذي هو محلّهـا، وتصير ملكة له، إذا احتوى اللغة وتمكَّن منها واستبدَّ بها[٥].

وهي بهذا الفهم أساس كل دراسات اللسان العربي[٦]، فهي تفسِّرُ لنا كثيـراً مـن القـضايا اللغويّة، من مثل: الاكتساب اللغوي والاختيار، والمستويات اللغويّة... وغيرها من القـضايا التـي تحتاج إلى حلولٍ غير تقليديّة في المشكلة اللغويّة.

---

(١) المقدّمة، ١٢٦٤/٣.

(٢) المرجع نفسه، ١٢٥٥/٣.

(٣) المسدي، عبدالسلام: **اللسانيّات وأُسسها المعرفيّة**، تونس: الدار التونسية للنشر، الجزائر: المؤسسة الوطنيـة للكتـاب، ١٩٨٦م، ص٣١.

(٤) **المقدّمة**، مرجع سابق، ١٢٥٥/٣.

* انظر الموسى، نهاد: **مقدّمة النحو العربي في ضوء مناهج النظر اللغوي الحديث**، هامش (٥٢).

(٥) عيد، محمّد: **الملكة اللسانيّة في نظر ابن خلدون**، القاهرة: عالم الكتب، ١٩٧٩م، (التقديم).

(٦) **المرجع نفسه**.

لقد استطاع ابن خلدون بنظرةٍ شموليّة أن يميِّزَ بين الملكة وصناعة العربيّة، وهذا مدخلٌ موفَّق في معالجة مسألة الاكتساب؛ لأنَّ المعرفة لا تصنع مهارة، فهو يقول(١): "ذلك أنَّ صناعة العربيّة، إنَّما هي معرفة قوانين هذه الملكة، ومقاييسها خاصة، فهو علمٌ بكيفيّة، فليست نفس الملكة، وإنَّما هي بمثابةِ من يعرفَ صناعة من الصنائع علماً، ولا يحكمها عملاً (...)، ويقول(٢): "وهكذا العلم بقوانين الإعراب مع هذه الملكة في نفسها، فإنَّ العلم بقوانين الإعراب، إنَّما هو علم بكيفيّة العمل وليس هو نفس العمل (...)، فمن هذا تعلم أنَّ تلك الملكة هي غير صناعة العربيّة، وأنَّها مستغنية عنها بالجملة".،

لقد نفذ ابن خلدون بحسِّه اللغوي الفذّ إلى التمييز بين (المهارة اللغويّة) و(المعرفة اللغويّة، وهو في هذا التمييز، يبني تصوُّراً لغويّاً نافعاً في اكتساب اللغة، ولا سيما في بناء (المحتوى اللغوي)؛ فالحديث عن بنية اللغة من حيث: الأصوات وأبنية المفردات، وأنماط الجمل...، يؤدِّي في أحسنِ الأحوال إلى معرفة علميَّة باللغة، ولكنَّه لا يؤدِّي بالضرورة إلى مهارات لغوية(٣).

إنَّ الرؤية الخلدونيّة اللغويّة، تقرُّ أنَّ (المهارة)، لا يمكن أن تكتسب من طريق المعرفة اللغويّة(٤). وإنْ كانت هذه المعرفة تُساعد أوْ تخدم تلك المهارة.

وقد أدَّت المبالغة في المعرفة اللغويّة، ولا سيما في عرض قواعد النحو وتركيزها، وعدم العناية بتنمية المهارات اللغويّة والاقتصار على التحليل الإعرابي حول تعليم اللغة إلى معرفة نظريّة، وفي هذا يقول ابن خلدون: "فأصبحت صناعة العربيّة كأنَّها جملةٍ من قوانين المنطق العقليّة أو الجدل وبعُدَتْ عن مناحي اللسان وملكته... وتلك القوانين، إنَّما هي وسائل للتعليم، ولكنَّهم أجبروها على غير ما قصد بها، وأصاروها علماً بحتاً وبعدوا عن ثمرتها"(٥).

وهكذا كان التركيز على "صنعة الإعراب"، وبدأ تصوُّر خاطئٌ يخلط بين الكفاءة اللغويّة، التي تُعدُّ ركناً أساسيَّاً في التكوين العلمي للمتعلِّم، وصنعة الإعراب، التي يُعنى بها المتخصِّصون في علوم اللغة(٦).

---

(١) **المقدِّمة**، مرجع سابق ١٢٨٦/٣.

(٢) **المرجع نفسه**، ١٢٨٧/٣.

(٣) حجازي، محمود فهمي: **النظريات الحديثة في علم اللغة وتطبيقاتها في تعليم العربية على المستوى الجامعي**، دمشق: مجلة التعريب، ع٤، ١٩٩٢م، ص٦٥.

(٤) عمر، أحمد مختار: **أزمة اللغة العربية المعاصرة**، والحاجة إلى حلول غير تقليديّة، (سلسلة كتاب قضايا فكرية)، القاهرة: الكتاب السابع والثامن عشر، مايو ١٩٩٧م، ص٦٩، ص٧٠.

(٥) **المقدِّمة**: ١٢٨٨/٣.

(٦) حجازي، محمود فهمي: **النظريات الحديثة في علم اللغة**، ص٦٧.

أولاً: مفهوم الملكة والمواضعة اللغويّة.

يرتبط مفهوم الملكة اللغويّة في موروث الحضارة العربيّة، بنظرية المواضعة اللغويّة، وظاهرة الاكتساب اللغويّ، ويتجلَّى هذا الفهم عند أصحاب النظر العام، وعلى رأسهم ابن خلدون، فكيف تناول هذا المشكل على ضوء علاقته بهذين المعطيين.

تناول الفلاسفة والمفكِّرون القدماء علاقة اللفظ بدلالته من وجهاتٍ مختلفة، غير أنَّها تتشعَّب إلى شعبتين أساسيتين:

الأولى: علاقة الارتباط الطبيعي؛ أي أنَّ لفظاً معيَّناً يُثير معنى معيّناً، أو أنَّ المسمَّى يوحي بسر اختيار الاسم له.

الثانية: علاقة مصطنعة؛ أي أنَّ الإنسان هو الذي يفرضها بإرادته، ويحكم طول ملابسة اللفظ للدلالة، فينشأ ما يُشبه التلازم بينهما[١].

وقد بقيت هذه العلاقة، التي أثارت هذا الخلاف منذ فلاسفة ما قبل الميلاد حتّى زماننا هذا، قضيّة أوليّة في فلسفة علم الدِلالة، تُثير سلسلة من التفسيرات المتناقضة، يقول ستيفن أولمان[٢]: "منذ بداية الفلسفة الغربيّة، وربَّما قبل ذلك بكثير، والعلاقات بين اللغة والحقيقة، هي المشكلة الأولى في فلسفة علم الدِلالة، ولقد أثارت سلسلة من التفسيرات المتناقضة".

لقد نظر فندريس إلى مسألة أصل الكلام، على أنَّها ليست من مسائل علم اللغة، فهو يقلو[٣]: "إنَّ مسألة أصل الكلام، ليست من سائل علم اللغة (...)، فغالبيّة أولئك الذين كتبوا عن أصل الكلام منذ مئة عام يهيمون في تيهٍ من الضَّلال؛ لأنَّهم لم ينتبهوا إلى هذه الحقيقة".

إنَّ هذه الرؤية لمسألة أصل الكلام، قد دفعت كثيراً من المحدثين إلى تجنُّب علاجها، فهي تضرب في طرق مسدودة كما يشعرون[٤].

إنَّ اللغة نظام من المواضعات، وهو نظام علامي مفيد، وقيمة الرَّمز اللغويّ فيه كما يقول ماريو باي[٥]: "لا تتعدَّى تقبُّل المجتمع له، واتفاقه على استعماله، ولو غيَّر المجتمع رأْيه، لتغيَّرت تبعاً لذلك قيمة هذا الرَّمز، أوْ فَقَدَ هذه القيمة كُلِيَّة".

بل إنَّ القيمة التي يدلُّ عليها الرَّمز اللغويّ، تتمّ بطريق التحكُّم والفرض، وأنَّه ليس هناك

---

(١) مندور، مصطفى: **اللغة بين العقل والمغامرة**، الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٧٤م، ص٤٢.

(٢) Ullmann: **The Principles of Semantics**, p. 66, Oxford, 1957.

(٣) فندريس: **اللغة**، تعريب: عبدالحميد الدواخلي ومحمد القصاص، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٠م، ص٢٩.

(٤) مندور، مصطفى: **اللغة بين العقل والمغامرة**، هامش (٩٩).

(٥) باي، ماريو: **لغات البشر**؛ أُصولها وطبيعتها وتطوّرها، القاهرة، قسم النشر بالجامعة الأمريكيّة، ١٩٧٠م، ص٢٢.

أي رابطة فطريّة بين اللفظ ومدلوله(١).

وتعتمد المواضعة على القصد والوعي بما يتمّ التواضع عليه(٢)، والقصد هو القانون الداخلي في صلب المواضعة اللغويّة، الذي يحدّد نوعيّة أجناس الخطاب، وهو العنصر الرَّابط بين اللغة والمواضعة، من خبرٍ أوْ أمرٍ أو استخبار، فيتحوّل بالصياغة اللسانيّة من الوظيفة الإبلاغيّة إلى الوظيفة الاقتضائيّة، كما في الأمر والنهي والطلب(٣).

فنظرية المواضعة، أو قانونها، هو المولِّد الحركيّ لكل ضروب الكلام في أجناسه، ودِلالته، وعلائق تركيبه(٤). وهذا يعني كما يقول ماريو باي(٥): أنَّ "اللغة (...) تعتمد على الاصطلاح، والاتِّفاق الجماعيّ بين أعضاء الجماعة اللغويّة، على المعنى، أو المعاني المعيّنة التي تستدعيها أصوات خاصة".

ولكنَّ الغرض الأساسي من المواضعة، "ليس مجرَّد أن تصبح الألفاظ رموزاً، أو علاماتٍ على أشياء (...) وإنَّما الهدف الأصلي من وضع المفردات لمسمَّياتها، هو أن يضمّ بعضها إلى بعض، لتتأتَّى الفائدة المركَّبة، وهذا شيء يعمّ جميع المفردات مع ما يتركَّب منها"(٦).

فالألفاظ المفردة – التي هي أوضاع اللغة – لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، كما يقول عبدالقاهر الجرجانيّ، ولكن لكي يضمّ بعضها إلى بعض، فيعرف ما بينها من فوائد(٧).

وقد عَدَّ المسدِّي (المواضعة) دعامة الانتظام الإبلاغي، والنظريّة المحوريّة في اللغة؛ من حيث هي تشكِّل دائمٌ ومخاضٌ مستمر(٨).

ولا شكَّ أنَّ المواضعة قائمة على مبدأ العَقْد اللغويّ، وهو ملزم للجميع، في المجتمع اللغويّ المتجانس، في جدوليه: الجدول الدِلالي المستمد من معاني الألفاظ مجرَّدة (محور الاستبدال)؛ المستند إلى الرصيد المعجمي، والجدول النظمي المجسَّم لدخول الألفاظ في سياق التركيب، وهو ما يجعل القانون معمَّماً على مبدأ الاستبدال ومبدأ التراكن في اللغة(٩).

---

(١) باي، ماريو: **أُسس علم اللغة**، ترجمة: أحمد مختار عمر، القاهرة، عالم الكتب، ط٣، ١٩٨٣م، ص٤١.

(٢) عبداللطيف، محمّد: **العلامة والعلاميّة**؛ دراسة في اللغة والأدب، القاهرة – بيروت: الوطن العربي للنشر والتوزيع، (د.ت)، ص٢٣.

(٣) المسدي، عبدالسلام: **اللسانيَّات وأُسسها المعرفيّة**، مرجع سابق، ١٤٦.

(٤) المرجع نفسه، ١٢٨.

(٥) باي، ماريو: **أُسس علم اللغة**، مرجع سابق، ٤٠.

(٦) عبدالمطلب، محمّد: **العلامة والعلاميّة**، مرجع سابق ، ٢٥.

(٧) المرجع نفسه، ٢٦.

(٨) المسدي، عبدالسلام: **التفكير اللساني في الحضارة العربيّة**، ٢٥.

(٩) المسدِّي، عبدالسلام: **التفكير اللساني في الحضارة العربيّة**، مرجع سابق، ص١٦.

ويتجلَّى فهم السَّامع لمحتوى رسالة المتكلِّم، باهتدائه إلى نسيج المواضعة، التي تألف عليها الكلام، فليس الكلام سوى "مقول" محيل على "متصوَّر"، يرجع بدوره إلى "واقع" مؤلِّف ضرباً من التركيب. وبانعدام المواضعة يرتفع العَقْد الجماعيّ بين أفراد المجموعة اللسانيّة الواحدة(١).

فعلى الصعيد النظريّ، لا يوجد اختصاص ما قبلي بين أي إنسان من البشر مع أيِّ لغةٍ من اللغات، فالإنسان متكلِّم – بالقوة – بكل اللغات، بل بما لانهاية له من اللغات، وما يخرج تكلمه بها من حيِّز القوة إلى حيِّز الفعل، هو إدراك مواضعاتها(٢).

وعليه، فإنَّ العالم اللغوي فندريس ينفي نفياً قاطعاً، بل يستغرب ترتيب العلاقة بين اللغة والجنس، يقول(٣): "فكرة الرَّبط بين اللغة والجنس (...) لا شيء أشدّ غرابة على القارئ من هذا الترتيب".

وهو يدعو إلى عدم الخلد بين الفكرتين، يقول(٤): "لا نستطيع أن نقول بوجود روابط ضروريّة بين هاتين الفكرتين، إذْ لا ينبغي الخلط بين المميّزات الجنسيّة المختلفة، التي لا يمكن تحصيلها إلاّ بالدم وبين النظم من لغة ودين وثقافة، التي تعدُّ أعياناً قابلة للنقل، تعار وتتبادل".

بل إنَّه يَعدُّ أيَّة محاولة للتوحيد بينهما، عبث لا طائل تحته(٥)، "فكل محاولة تعمل للتوحيد بين اللغة والجنس، عبث لا طائل تحته".

تبرز نظرية "المواضعة اللغويّة" في فكر ابن خلدون، بصورةٍ تدلّ على فهم واعٍ للظاهرة اللغويّة بصورةٍ عامة، فاللغة بناءً على المواضعة، تنحلّ إلى شبكة من المواضعات النوعيّة، فيكون ناموسها (اللغة)، منصهراً في قانون المواضعة الكلي(٦).

إذاً المواضعة، جملة من القوانين المرتَّبة لبناء اللغة في نسيج دوالِّها. "لأنَّ الذي في اللسان والنّطق، إنَّما هو الألفاظ، وأمَّا المعاني، فهي في الضمائر موجودة عند كل واحدٍ وفي طوع كل فكر"(٧).

إنَّ تأليف الكلام للعبارة من المعاني، محتاجٌ للقوالب التي تفرزها المواضعة اللغويّة(٨). وهذا

(١) **المرجع نفسه**، ص١٤١.

(٢) **المرجع نفسه**، ص١٤٢.

(٣) فندريس: **اللغة**، مرجع سابق، ص٢٩٧.

(٤) فندريس: **اللغة**، مرجع سابق، ص٢٩٨.

(٥) **المرجع نفسه**، ٢٩٨.

(٦) المسدي، عبدالسلام: **التفكير اللساني في الحضارة العربيّة**، مرجع سابق ، ص١٢٨.

(٧) **المقدّمة**، مرجع سابق ١٣١٢/٣.

(٨) المسدي، عبدالسلام: **التفكير اللساني في الحضارة العربية**، مرجع سابق، ص٢١٦.

يعني انتفاء البرهان العقلي على مواضعات الكلام، وهو ما عناهُ ابن خلدون بقولــه[١]: "إنَّ اللغــة لا تثبت قياساً".

لقد اهتدى صاحب المقدِّمة إلى أنَّ اللغة مثالاتٌ مجرَّدةٌ تقوم مقــام المنــوال أو القالــب أو الأُسلوب[٢]، ثمَّ يأتي اكتساب الكلام لجملةٍ منوالاته المؤكَّدة له، وبالاعتيــاد والتكــرار والممارســة يتجرَّد في ذهنه من جملة هذه القوالب، قالب كليّ مطلق[٣] يحذو حذوه في التأليف.

الملكة اللغويّة وظاهرة الاكتساب:

إنَّ أوّل مراتب قضية الاكتساب، من الوجهة الدراسيّة العامّة، أنَّه تعلُّم مباشــر لمواضــعات اللغة. بحيث يصبح ممارسة لتلقين اللغة، فهو مواضعة لنواميس الكلام مستخرجة من ذاته[٤].

يرتبط تعليم اللغات كثيراً بظاهرة الاكتساب، بل إنَّ "كوردر" عَدَّ تعليمها فنّاً[٥]؛ أي أنَّه نشاط عمليّ يقتضي مِراناً عالياً، يكتسب بالدُّربة المتواصلة، وقد يتداخل مفهوم الفنّ بالعلم، غيــر أنَّــه إذا كانت معرفتنا بالعوامل الضابطة لهذا النشاط ناقصة، فيتعيَّن تحاشي الإجراءات الجازمة بغية درسِ مَنْ يمارس النشاط في خبراته؛ لأنَّ تعليم اللغات يتضمَّن معايير مختلفة؛ أي أنَّها ليست من الثوابــت في شيءٍ، فلا يُستطاع سبر قيمها، ولو أَلَمَّ الإنسان بها[٦].

إنَّ أوّل مراتب قضية الاكتساب، من الوجهة الدراسيّة العامّة، أنَّه تعلُّم مباشــر لمواضــعات اللغة[٧]، بحيث يصبح ممارسة لتلقين اللغة؛ لكونه مواضعة لنواميس الكلام مستخرجة من ذاتــه[٨]. وهذا ما يخرج اللغة من وظيفتها المرجعيّة؛ أي التبليغيّة إلى وظيفة ما وراء اللغة؛ أي الحديث عــن اللغة باللغة. وهذه الوظيفة هي المرتبة الثانية، فيرتقي الإنسان من ممارسة تلقين اللغة فعليّــاً إلــى وصف عملية التعليم وطرقه، حيث يتحوَّل دور عالم اللغة من فاحصٍ لتحوُّل اللغة من أداة خطــاب أولاً إلى أداة تلقين (مواضعةِ) الخطاب ثانياً، فإذا به يصوغ ملاحظته الاختبارية مــن لغــةٍ تــصبح

(١) **المقدِّمة**، مرجع سابق ١٠٦٣/٣.
(٢) **المقدِّمة**، مرجع سابق، ١٢٩٩، ١٣٠١، ١٣٠٣.
(٣) **المرجع نفسه**، ص١٣٠٤.
(٤) المسدي، عبدالسلام: **التفكير اللساني في الحضارة العربية**، مرجع سابق، ص٢١٣.
(٥) **مدخل إلى اللغويات التطبيقيّة**، ترجمة جمال صبري، الرباط: اللسان العربي، مج١٤، ج١، ١٩٧٦، ص٦٤-٧٦.
(٦) المسدي، عبدالسلام: **اللسانيات وأُسسها المعرفيّة**، تونس: الدار التونسيّة للنشر، الجزائر: المؤسسة الوطنيــة للكتــاب، ١٩٨٦م، ص١٣٦.
(٧) المسدي، عبدالسلام: **اللسانيات وأسسها المعرفية**، مرجع سابق ، ص١٤٣. وانظر: عبدالسلام، المسدي: **التفكير اللساني في الحضارة العربية**، مرجع سابق ، ص٢١٣.
(٨) المسدي، عبدالسلام: **التفكير اللساني في الحضارة العربية**، مرجع سابق، ص٢١٣.

كلاماً في الكلام الملقَّن به الكلام[١].

ويأتي أخيراً، تحسُّس المواضعةِ وسنن أنظمتها في اللغة المعنيّة بالدرس[٢].

ولعلَّ أكبر حدث لساني، وهو المتمثِّل في ظهور المدرسة التوليديّة، إنَّما هو ناتج عن موقف مبدئي من موضوع اكتساب اللغة، حيث حصل ذلك حينما انشقّ تشومسكي عن الهيكلين (البنـويين)[٣]، فعرَّف اللغة بأنَّها ملكة فطريّة تكتسب بالحدث، معتبراً أنَّ صيغها الأوليّة ليس إلاّ مجرَّد قـادح لشرارة هذه الملكة. في حين يعدُّ الهيكليون اللغة عادة من العادات تكتسب بالمحاكاة والقياس[٤].

ويلاحظ أنَّ الخط الفاصل بين كثيرٍ من مدارس اللسانيّات المعاصرة، يرجع إلـى اخـتلاف تحديد اللغة انطلاقاً من معايير اكتساب مواضعاتها[٥].

كان لروَّاد الفكر اللساني العربي، حديثٌ جادٌّ في ظاهرة الاكتساب، ولا سيما علماء النظـر في المناقطة والفلاسفة وعلماء الاجتماع، فقد استطاعوا أنْ ينفذوا إلى خصائص الظاهرة اللـسانيّة، بالاعتماد على ملابسات اقتنائها وطرائق تحصيلها.

يقول عبدالسَّلام المسدّي في هذا الشأن[٦]: "إنَّ أول ما يجيبنا به موروث الحضارة العربيـة في هذه القضية، تحديد اللغة بكونها ملكة، والملكة مفهوم متعدِّد الجوانب، متداخل المقاصد، غير أنَّه ينحصر إجمالاً في القدرة على اكتساب ما لم يكن مكتسباً من التملُّك والحوز".

يأتي ابن خلدون على رأس العلماء الذين ساهموا في الحديث عن مشكل العلاقة بين مفهـوم الملكية اللغوية، وظاهرة الاكتساب، وكان حديثه هذا فتحاً جديداً في الظاهرة اللغويّة، تتيح لدارسـي اللغة بداية طيِّبة في علاج مشكلاتها.

لقد نفذ ابن خلدون بحسٍّ لسانيّ دقيق إلى مفاعلات الاكتساب اللغوي انطلاقـاً مـن فكـرة الملكة وملابساتها التجريبيّة، وأوّل ما يتقرَّر لديه[٧]: "أنَّ الملكة في الحـدث اللـساني تـستند إلـى حصوله كلاً لا يتجزأ؛ أي أنَّ ممارسة الإنسان للغة بالملكة تنفي أن يكون واعيـاً مفرداتهـا عـن

(١) **المرجع نفسه**، ص٢١٣.

(٢) **المرجع نفسه**، ص٢١٣.

(٣) انظر باقر، مرتضى: **نظرات في النحو العربي**، ص١٠٢، مجلة كلية الآداب، جامعة البصرة، ع١١، ١٩٧٦.

(٤) إبراهيم، زكريا: **مشكلة البنية**، القاهرة: مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، (د.ت)، ص٥٨، ص٥٩. وانظر: سامسون، جعفري: **مدارس اللسانيات**؛ التسابق والتطور؛ ترجمة محمّد زياد كبة، مطابع جامعة الملـك سـعود، ١٩٩٤، الفـصل الثالث؛ الوصفيون (ص٥١-٧٧).

(٥) المسدي، عبدالسلام: **التفكير اللساني في الحضارة العربية**، مرجع سابق، ص٢١٣. وانظر: المسدي، عبدالسلام: **ابـن خلدون والفكر العربي المعاصر؛ الأسس الاختبارية في نظرية المعرفة عند ابن خلدون**، ص١٤٢.

(٦) المسدّي: **التفكير اللساني**، مرجع سابق ، ص٢١٤.

(٧) المسدِّي: **ابن خلدون والفكر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص١٤١.

تراكيبها".

وعليه، فإنَّ الظاهرة اللغويّة في رأي صاحب المقدِّمة، تلحق الاكتساب عن طريق المنشأ الطبيعي بقوانين الإدراك الشموليّ، حيث يعي الإنسان الكلّ دون أن يكون حتماً قد وعى أجزاءه(١)، فهو يقول(٢): إنَّ اللغة هي عبارة المتكلِّم عن مقصوده، وتلك العبارة فعل لسانيّ، فلا بُدَّ أن تصير ملكة متقرِّرة في العضو الفاعل لها، وهو اللسان".

ويعرض ابن خلدون فكرة الملكة بالاعتماد على مستويين(٣):

الأول: فصل أبنية الدوال في الكلام عن أبنية المدلولات.

والثاني: بيان مراتب التعبير إبلاغاً أو إبداعاً.

وهو في هذا يفسِّر كيف تنحصر مواضعات اللغة باعتبارها جملة القوانين المرتَّبة لبنائها في نسيج الدوال اللغويّة؛ لأنَّ الذي في اللسان والنّطق، إنَّما هو الألفاظ، وأمَّا المعاني فهي في الضمائر موجودة عند كل واحدٍ وفي طوع كل فكر"(٤).

وهكذا، يكون تأليف الكلام للعبارة عن المعاني محتاجاً للقوالب التي تفرزها المواضعة اللغويّة(٥).

ويخلص ابن خلدون إلى أنَّ(٦): "الجاهل بتأليف الكلام وأساليبه على مقتضى ملكة اللسان، إذا حاول العبارة عن مقصوده ولم يُحسن بمثابة المقعد الذي يروم النهوض ولا يستطيعه، لفقدان القدرة عليه".

فيكون مفهوم الملكة اللغويّة متطابقاً مع مبدأين، هما(٧):

مبدأ العلم أو المعرفة، ومبدأ القدرة أو الاستطاعة، وبينهما من التفاعل العضوي مثل ما بين الإدراك والتعبير؛ أي مثل ما بين التلقّي والبث أو التفكيك والتركيب.

لاحظ ابن خلدون أنَّ الدارسين للظاهرة اللغويّة قد خلطوا خلطاً واضحاً بين مفهومي الملكة من جانب، والطَّبع والجبلّة من جانبٍ آخر، بل إنَّهم عدُّوها بدائل لفكرة الملكة، إلاّ أنَّه استطاع

(١) المسدي: **التفكير اللساني**، مرجع سابق، ص٢١٦.
(٢) **المقدِّمة**، مرجع سابق ١٢٦٤/٣.
(٣) المسدي: التفكير اللساني، مرجع سابق، ص٢١٦. وانظر: المسدي: ابن خلدون والفكر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١٣٤، ص١٣٥.
(٤) **المقدِّمة**، مرجع سابق ١٣١٢/٣.
(٥) انظر في **المقدمة**، ١٣٠٣/٣، ١٣٠٤، ١٣٠٥، ١٣٠٦.
(٦) **المقدِّمة**، مرجع سابق ١٣١٣/٣.
(٧) المسدي: **التفكير اللساني**، مرجع سابق ، ص٢١٦.

بالبحث والاستقراء أن يفصل بينهما، وهو في ذلك يعزل البعد اللغوي الذي تمثّله الظاهرة اللغوية عن مطعيات الجِبِلَّة، من حيث هي الطبيعة الأولى للإنسان(١).

يقول ابن خلدون(٢): "ولذلك يظنّ كثير من المغفَّلين ممَّن لم يعرف شأن الملكات، أنَّ الصَّواب للعرب في لغتهم إعراباً وبلاغةً أمرٌ طبيعي، ويقول كانت العرب تنطق بالطَّبع وليس كذلك، وإنَّما هي ملكة لسانيّة في نظم الكلام تمكَّنت ورسّخت فظهرت في بادئ الرأي أنَّها جِبِلَّة وطبع".

ثمَّ يحتكم ابن خلدون إلى جوهر قضية الاكتساب، ليدعم به رأيه في تمييز الملكة عن الطّبع في شأن اللغة مؤكِّداً(٣) أنَّ: "هذه الملكة إنَّما تحصل بممارسة كلام العرب، وتكرّره على السَّمع، والتفطُّن لخواص تراكيبه، وليست تحصل بمعرفة القوانين العلميّة في ذلك التي استنبطها أهل صناعة اللسان، فإنَّ هذه القوانين، إنَّما تفيد علماً بذلك اللسان، ولا تفيد حصول الملكة بالفعل في محلّها"(٤).

يتَّخذ ابن خلدون من اللسان محوراً مركزيّاً، إذْ ينسب إليه الاستعداد بالملكة والرياضة وبالصنعة، فهو يجعل مبدأ اجتماع عنصريّ الملكة والصناعة في مفهوم اللغة، وذلك بإدخال محلهما جميعاً وهو اللسان، فيصبح الكلام مهارة مكتسبة بالاستعداد والمران في نفس الوقت(٥).

وقد تنوَّعت عبارة ابن خلدون في وصف اللغة، فهي: "ملكة اللسان"(٦)، وهي "صناعة ذات ملكة"(٧)، وهي "ملكة في اللسان بمنزلة الصناعة"(٨).

قد يكون الاحتكام إلى جوهر قضية الاكتساب اللغوي، بالاهتداء إلى حقيقة الحدث اللساني، الذي هو ملكة تروّض كما تروّض اليدُ على التجارة أو الحِدادة، هو الذي قاد روَّاد أُصول النحو في التراث العربي، إلى التأكيد على أنَّ اللغة مثالات مجرَّدة، تُصاغ بالحدود والقوانين، وعنها يتولَّد بالقياس الكلام المنطوق، والمنجز فعلاً، وفي مفترق القالب والقانون تكمن ركائز الملكة الصناعيّة في أمر اللغة؛ لأنَّ رديف المثالات المجرَّدة، إنَّما هو الاستعداد الماقبلي لصياغتها وصياغة بدائلها،

---

(١) المسدي: **ابن خلدون والفكر العربي المعاصر**، مرجع سابق ص١٤٢.
(٢) **المقدِّمة**، مرجع سابق ١٢٨٩/٣.
(٣) المسدي: **التفكير اللساني**، مرجع سابق ، ص٢١٧.
(٤) **المقدِّمة**، مرجع سابق ١٢٨٩/٣، ١٢٩٠.
(٥) المسدي: **ابن خلدون والفكر العربي المعاصر**، مرجع سابق ص١٤٣.
(٦) **المقدِّمة**، مرجع سابق، ١٣١٣/٣، ١٢٦٣/٣.
(٧) **المرجع نفسه**، ١٢٥٨/٣.
(٨) **المرجع نفسه**، ١٢٩٨/٣.

ولأنَّ القانون اللغوي، هو الممارسة الاختبارية... وهكذا يصبح اكتساب اللغة عمليّة جدليّة بين التلقّي والإفراز(١).

والتلقّي عنصرٌ أساس في الاكتساب اللغويّ، حيث يقرِّر ابن خلدون(٢) أنَّ "السمع أبو الملكات اللسانيّة؛ فلسان الإنسان صورة لِلسان من ينشأ بينهم؛ لأنَّه يسمع كلامهم وأساليب مخاطبتهم، وكيفيَّات تعبيرهم عن مقاصدهم ابتداءً بالمفردات في معانيها، وانتهاءً بالتراكيب في انتظام بعضها ببعض(٣)، و"لا يزال سماعهم يتجدَّد في كل لحظة، ومن كل متكلِّم، واستعماله يتكرَّر، إلى أن يصير ذلك ملكة وصفة راسخة".

إنَّ الأساس المبدئي الذي يصدر عنه ابن خلدون في مفهوم الملكة، هو مبدأ الارتياض بالمعاودة؛ أي أنَّ الحدث الكلامي، هو محصول معادلة الممارسة والتكرار، وهذا هو حدُّ الملكة(٤). يقول ابن خلدون(٥): "والملكات، لا تحصل إلاّ بتكرار الأفعال؛ لأنَّ الفعل يقع أولاً، وتعود منه للذَّات صفة تتكرَّر، فتكون حالاً، ومعنى الحال، أنَّها صفة غير راسخة، ثمّ يزيد التكرار، فتكون ملكة، أي صفة راسخة"(٦).

ويمكن إيضاح فكرة ابن خلدون في الفعل اللساني المفضي إلى الملكة بالخطاطة الآتية:

١ - فعل لساني *	صفة الذات
٢ - تكرار الفعل	حال (صفة راسخة)
٣ - تكرار متزايد	ملكة (صفة راسخة)

إنَّ لحظة عقد الاكتساب، تتحدَّد بحصول القدرة على التصرُّف في التعبير بحسب ما وعاه الإنسان من تراتيب الألفاظ وأساليب النظم. وقد أطلق عليه المسدّي، لحظة التحوُّل من الاختزان إلى الإنجاز بالتصرُّف العفويّ، والابتداء التلقائي(٧). وهو ما يسمِّيه ابن خلدون: "فَتْق اللسان بالمحاورة والمناظرة"(٨).

---

(١) المسدي: **التفكير اللساني**، مرجع سابق ، ص٢١٩، ص٢٢٠.
(٢) **المقدِّمة**، مرجع سابق ١٢٦٥/٣.
(٣) المسدّي: **ابن خلدون والفكر المعاصر**، مرجع سابق، ص١٤٣.
(٤) **المقدِّمة**، ١٢٩٧/٣.
(٥) المسدّي: **التفكير اللساني في الحضارة العربية**، مرجع سابق ، ص٢٦٦.
(٦) **المقدِّمة**، مرجع سابق ١٢٧٩/٣.
* انظر في هذا: زكريا، ميشال: **الملكة اللسانية في مقدِّمة ابن خلدون**، مرجع سابق ، ص٧١.
(٧) المسدّي: **ابن خلدون والفكر المعاصر**، مرجع سابق ، ص١٤٤.
(٨) **المقدِّمة**، مرجع سابق، ١٠٢١/٣.

وممّا يذكر لصاحب المقدّمة في الجانب النظريّ، اهتداؤه إلى تحديد اللغة بأنَّها مثالات تقوم مقام المنوال أو القالب أو الأسلوب[١]، "لأنَّ مؤلِّف الكلام هو كالبنَّاء، أو النسَّاج، والصورة الذهنيّة المنطبقة كالقالب الذي يُبنى فيه، أو المنوال الذي ينسجُ عليه"[٢].

إنَّ ملكة اللسان، رهينة بالمعاودة المفضية إلى ارتسام المنوال الذي نسجت عليه مواضعات اللغة في مخيِّلة المتعلِّم، فهو في خطابه ينسجُ من حيث يشعر، أوْ لا يشعر على منوال سُننها[٣].

فإنْ تلقَّاه وحفظه عند الاستعمال والاختبار، وإنْ ذهب رسمه الحرفي الظاهر من الذاكرة، "فقد تكيَّفَتْ النَّفس به حتّى انتقش الأُسلوب فيها كأنَّه منوال يأخذ بالنَّسج عليه"[٤].

ثمَّ يأتي ابن خلدون على العلاقة الجدليّة بين ملكة اللسان وصناعته؛ أي تميُّز علم الشيء عن موضوع العلم به، يقول[٥]: "إنَّ ملكة هذا اللسان غير صناعة العربيّة، ومستغنية عنها في التعليم، والسبب في ذلك إنَّ صناعة العربيّة، إنَّما هي معرفة قوانين هذه الملكة، ومقاييسها خاصة، فهو علم بكيفيّة لا نفس كيفيّة، فليست نفس الملكة، وإنَّما هي بمثابة من يعرف صناعة من الصنائع علماً ولا يحكمها عملاً (...)، وهكذا العلم بقوانين الأعراب مع هذه الملكة في نفسها...".

الملكة اللغويّة عند ابن خلدون والدَّرس اللسانيّ الحديث:

لم نرد من هذا الجزء، الذي نتناول فيه الملكة اللغويّة عند ابن خلدون ومقابلتها بما في الدرس الحديث من مفاهيم، أنْ نَحْمل هذا المفهوم قسراً على ما في النظريات الغربيّة من مفاهيم، هي وليدة ظروف مغايرة تماماً لمنهج الدرس اللغويّ العربيّ، ولكنَّنا نحاول أنْ نعرض لهذا المفهوم، الذي عُرِف في هذين المنهجين، بتحديد ملامحه في كليهما، مع التقدير ابتداءً أنّه في كل منهج ألصق ما يكون بإطاره الفكريّ الذي نشأ فيه.

للغة جانبان من الوجود، هما[٦]:

وجود بالقوة (Potential)، أو ما يُعرف بالطاقة الكامنة، أو القدرة، وهذه يحكمها القانون اللغويّ.

---

(١) المسدّي: **التفكير اللساني**، مرجع سابق ، ص٢١٩.

(٢) **المقدِّمة**، مرجع سابق، ١٣٠٣/٣.

(٣) المسدِّي: **التفكير اللساني**، مرجع سابق ، ص٢٢٧.

(٤) **المقدِّمة**، مرجع سابق، ١٣٠٦/٣، ١٣٠٧. وانظر: المسدي: **التفكير اللغوي في الحضارة العربية**، مرجع سابق، ص٢٢٧.

(٥) **المقدِّمة**، مرجع سابق، ١٢٨٦/٣، ١٢٨٧.

(٦) بشر، كمال: **اللغة العربيّة بين الوهم وسوء الفهم**، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر، ١٩٩٩م، ص٩٣.

والآخر: وجود بالفعل (Actual)، أي: الطاقة المنجزة، أو الأداء الفـرديّ، وهـذه يحكمهـا الممارسة الاختباريّة.

تبدأ الرسالة اللغويّة بنطق الكلمات والجمل والعبارات، وهي مشحونة بالعلاقات، والخـواص التركيبيّة، التي تمثِّل القوانين الضابطة لتأليف الكلام، وهي المعروفة بقواعد اللغـة المعيّنـة التـي تستخلص من الأحداث المنطوقة، وتنطبع في الذهن وتستقرّ فيه فتترك استعداداً للتأليف، فيما يجـدُّ من أحداث فعليّة منطوقة[١]، لا على منوالها فحسب، بل بصور نطقية جديدة، لم يكـن منهـا نُـسَخٌ جاهزة من قبل؛ لأنَّ الكلام توليد، لا ترديد، فالنشاط اللغويّ الخلاَّق، يعتبر أحـد أهـم خـصائص التمكُّن اللغويّ[٢].

وهذا يعني أنَّ الصور النطقيّة، والقواعد التركيبيّة المخزونة في الذهن، هي التي تمثّل جانـب اللغة الموجودة بالقوة، وأنَّ الأحداث المنطوقة المسموعة، تعني الجانب الموجود بالفعـل، والعلاقـة بين الجانبين علاقة أساسيّة، فلا وجود لأحدهما دون وجود الآخر، وإنْ كان الموجود بالفعل أسـبق من صاحبه، وهو الجانب الفعَّال الذي يمنح الجانب الأول (الجانب العقليّ، أو القواعد المخزونة فـي الذِّهن) وجوده ومادّته[٣].

يلاحظ أنَّ ابن خلدون قد قدَّم الجانب الموجود بالفعل؛ أي الأحداث اللغوية (المنطوقة) علـى الجانب الآخر (المخزونات العقليّة)؛ وذلك لأنَّه المصدر الذي يستمدُّ منه الجانب الثاني حقيقته، وقـد أشار ابن خلدون في غير ما موضع من مقدّمته إلى أهمية الجانب الأول[٤].

ففي إصلاح الموجود بالفعل إصلاح للموجود بالقوّة، وفي إصلاح الموجـود بـالقوة، تفعيـل لدوره في إصلاح الموجود بالفعل، فكيفما يؤدِّ الكلام ويسمع، يكن حال المخزون في الذهن صـحة وخطأ[٥] ....، فهو كما يقول ابن خلدون: السمع أبو الملكات اللسانيّة[٦].

ومعنى ذلك، أنَّ السامع يتكلّم بناء على ما اختزنه في ذهنه، ممّا اكتسبه من نُظُم البنية اللغويّة التي يعيش فيها، فهو يتكلَّم بحسب العُرف والعادة للغة المجتمع الذي يعيش فيه، تلك التـي اكتـسبها

(١) **المرجع نفسه**، ص٩٤.

(٢) عياشي، منذر: **اللسانية والتنظير**، بيروت: معهد الإنماء العربي، ع٤٣، ١٩٨٦م، ص٢٣٥.

(٣) بشر، كمال: **اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم**، مرجع سابق ، ص٩٤.

(٤) انظر **المقدّمة**: ١٢٤٢/٣، ١٢٤٤، ١٢٥٢، ١٢٦٥، ١٢٦٦، ١٢٧٨، ١٢٨٩، ١٢٩٣، ١٣٠٣، ١٣٠٤ ... الخ، طبعة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة – القاهرة، ط٣.

(٥) بشر، كمال: **اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم**، مرجع سابق ، ص٩٥.

(٦) **المقدّمة**، مرجع سابق، ١٢٦٥/٣.

بتدريب الملكة اللسانيّة وتعوّدها[١]. فالأساليب الذهنيّة التي تصير كالقوالب، إنّما يحصّلها الملقّي من حفظ أشعار العرب وكلامهم، وهي تَحْدُثُ عنده من النظر الطويل في هذين الفنّين[٢].

كان ينظر إلى "اللغة" قبل الخمسينيات من القرن العشرين، على أنَّها نوع من أنواع السلوك ليس فيه إلاّ ما نجده في ظاهره، وأنَّ تعلُّمها يجري كما يجري تعلُّم أنواع السلوك الأخرى، فلما ظهرت مدرسة القواعد التوليديّة على يد (تشومسكي)، أحدثت من التغيير ما يشبه الثورة[٣]، من مثل: أساليب البحث اللساني ومناهجه، والمنطلقات النظرية التي يتأسَّس عليها، وما تبع ذلك من إعادة تعريف لموضوعه –اللغة البشريّة والنظريّة اللسانيّة – ولعلَّ أهم تغيير أحدثته هذه المدرسة الأُسس الفلسفيّة التي يتأسس عليها البحث اللساني، فقد نظرت إلى اللغة كنظام معرفي عقلي، لا يكفي لمعرفته وصف ما يظهر منه، بل لا بدَّ أن تتعدَّى دراسته ذلك إلى تفسير طبيعته واكتسابه، واستخدامه ضمن ما تفرضه حدود العقل البشري عليه، وعلى غيره من النظم المعرفيّة أولاً، وضمن الصفات الخاصة بهذا النظام تحديداً، وهي السمات التي تسم حدوده ومبادئه ممّا يسم كل اللغات البشرية[٤].

بل إنَّ تشومسكي كان يرى أنَّ هدف الدرس اللساني، يتمثَّل ببناء نظرية للغة الإنسانيّة – وهذا ما يجعل من هذا الدرس علماً – نظرية تفسِّر الظاهرة التي يتصدَّى لها[٥].

وفي سبيل التعريف (بالمعرفة اللغويّة)، فرَّق تشومسكي بين النظام الداخلي؛ أي القدرات القواعديّة، أو النظام الشكلي اللغوي، وبين الجوانب الأخرى من الظاهرة اللغويّة، تلك التي تأتي نتيجة تداخل اللغة بغيرها من مجالات المعرفة؛ أي مجالات أو جوانب السلوك اللغوي أو الأداء اللغوي، وهو الذي يمثِّل الاستعمال[٦].

وهذا يعني أنَّه في سبيل الوصول إلى فهم الأداء اللغويّ، لا بُدَّ أن نبتدئ أولاً بفهم ذلك الجزء المهم، وهو فهم القابليّة اللغويّة؛ أي المعرفة الضمنيّة بنظام لغتنا القواعدي[٧].

عرَّف تشومسكي القابليّة اللغويّة بأنَّها ملكة تكتسب بالحدس، وإذا كان الإنسان لا يستطيع أن يتكلَّم باللغة إلاّ إذا سمع صيغها الأوليّة في نشأته، فإنَّ سماع تلك الصيغ ليس هو الذي يخلق القدرة

(١) عيد، محمّد: **الملكة اللسانية في نظر ابن خلدون**، مرجع سابق ، ص٣١.
(٢) **المرجع نفسه**، ص٥٩.
(٣) سامسون، جفري: **مدارس اللسانيّات**؛ التسابق والتطوُّر، مرجع سابق، ص١٣٥.
(٤) باقر، مرتضى: **مقدِّمة في نظرية القواعد التوليديّة**، عمان: دار الشروق، ٢٠٠٢م، ص٩.
(٥) **المرجع نفسه**، ص١، ص٩.
(٦) **المرجع نفسه**، ص٢٦.
(٧) باقر، مرتضى: **مقدمة في نظرية القواعد التوليديّة**، مرجع سابق ، ص٢٨.

اللغويّة في الإنسان وإنَّما يقدح شرارتها فحسب[(١)].

ويذكر مازن الوعر أنَّ تشومسي عَرَّفَ النحو في بداية كتابه البُنى النحويّة، بأنّــه[(٢)]: "جهــاز من نوع خاص مصمَّم لإنتاج الجُمَل في اللغة"، وقد علَّق على ذلك قائلاً: "ومــن ســوء الحــظ أنَّ تشومسكي استخدم كلمة ينتج (Produce) ممَّا يحمل على الاعتقاد دون شكّ بأنَّ بنية اللغة النحويّــة توصف من وجهة نظر المتكلِّم وليس المستمع".

كان غرض تشومسكي الانتقال بالدرس اللسانيّ من دراســة الــسلوك اللغــوي الفعلــي، أو المحتمل، ونتاج ذلك السلوك، إلى دراسة نظام المعرفة الذي يتأسَّس عليه استخدام اللغــة وفهمهــا، ومن هذا إلى دراسة الموهبة الداخليّة التي وهبها البشر، التي تجعل توفّرهم على هذه المعرفة أمــراً ممكناً[(٣)].

إنَّ الطفل يُولد معه عموميَّات تشكِّل حدود وخصائص ملكة اللغة البشريّة في حالتها الأولــى (ح صفر)؛ أي حالة القواعد الكليّة* (Universal Grammar)، أمَّا ما تختلف به لغة بشرية عــن أخرى، فهو الذي يتعلَّمه الطفل في سني اكتسابه للغة، حيث يبني شكلاً أكثر تحديداً لهــذا النظــام، وبمواجهة الطفل للغة – يستمر تغيُّر حالات ملكة اللغة حتّى تصل إلى مرحلة تكون فيها في حالــة استقرار أو حالة نضج؛ أي (ح ق)[(٤)].

ويرى تشومسكي، أنَّ اكتساب اللغة لا يكون مجرَّد تعلُّم ن طريق محاكاة الطفل لِمَا يتلقاه مــن تلك المادة اللغويّة[(٥)]. فالنشاط اللغوي لا يقوم على الترديد، بل هو نشاط "خلاَّق"، وهــو أحــد أهــم خصائص التمكُّن اللغوي، بل هو أهمّها على الإطلاق[(٦)].

الخاتمة:

أصبح تعلُّم اللغات الطبيعيّة أمراً ضروريًّا، نتيجة تداخل المعارف، والتقاء الحضارات، حيــث عمدت بعض الدول إلى تسويق لغاتها، بعد أنْ أجرت تخطيطاً محكماً، في ظلِّ تولُّــد علــم اللغــة التطبيقي (Applied Linguistics) في الخمسينيات من القرن العشرين.

---

(١) المسدّي، عبدالسلام: **التفكير اللساني في الحضارة العربيّة**، مرجع سابق، ص٢٠.

(٢) الوعر، مازن: تشومسكي، **اللسان العربي**، ع٣١، ١٩٨٨، ص١٦٦.

(٣) باقر، مرتضى: **مقدِّمة في نظرية القواعد التوليديّة**، مرجع سابق، ص٣٠.

* وهي مجموع الخصائص العامة التي تحدِّد اللغات البشريّة، التي تُعرف ما هو هذا النظام المعرفي الذي يُدعى لغة. انظر: باقر، مرتضى: **مقدمة في نظرية القواعد التوليديّة**، مرجع سابق، ص٤٧.

(٤) باقر، مرتضى: **مقدِّمة في نظرية القواعد التوليديّة**، مرجع سابق، ص٤٩.

(٥) **المرجع نفسه**، ص٤٧.

(٦) عياشي، منذر: **اللسانية والتنظير**، مرجع سابق، ص٢٣٥.

ولا شكَّ أنَّ المشكلة اللغويّة في البلاد العربيّة تحتاج إلى ثمرة هذا العلم في تقديم رؤية واضحة لبناء لغوي محكم، تأتي ظاهرة الاكتساب اللغويّ فيه من أولوياته، حيث يعمد إلى اختيار لغوي لاصطناع (مُناخ) يحلّ فيه الاكتساب بالتعلُّم، مكان الاكتساب الأُموميّ، الذي غابت فيه الملكة اللغويّة (القدرة الطبيعيّة) لدى الإنسان العربيّ، في بيئة تعدَّدت فيها المستويات اللغويّة، وتحيَّر اللغويُّون في تحديد (الاختيار)، الذي يخدم المتلقِّي، ممّا يحتِّم عليهم إعادة النظر في المسألة اللغويّة في العربيّة، والإفادة من الآراء النافعة لدى علمائنا، وتمثّل النظريات الغربيّة واختيار المناسب منها لكي يتمكَّن الدَّارسون من الانتفاع من كل ذلك.

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (٣) العدد (٣) جمادى الآخرة ١٤٢٨هـ / تموز ٢٠٠٧م

الظعينة في قصيدتي الهجاء والمديح عند بشر بن أبي خازم الأسدي: قراءة تأويلية ثقافية

د. يوسف محمود عليمات *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٩/١٨ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٢/٢٠

ملخّص

تحاول هذه الدراسة فحص موضوعة الظعينة في قصيدتي الهجاء والمديح عند الشاعر الجاهلي بشر بن أبي خازم الأسدي.

وقد جاءت مناقشة موضوعة الظعينة في محورين أساسيين هما:

أولاً: المحور التنظيري، ويركّز على فاعلية تأويل النصوص الشعرية، ودراسة إشكالياتها الموضوعاتية، واستكناه أبعادها الدلالية والنسقية في ضوء المناهج النقدية الما بعد حداثية. وفي إطار هذا المهاد النظري تمكن الناقد الثقافي من الكشف عن قيمة التأويل الثقافي للنص الشعري، ودوره الفاعل في توليد الأنساق الثقافية المضمرة في البنى النصية.

ثانياً: المحور الإجرائي، وقد تمت فيه معاينة موضوعة الظعينة عند بشر بن أبي خازم، وتحديداً في إطار قصيدتي الهجاء والمديح.

وقد أبرزت الدراسة، من خلال منهجها النقدي، أن الظعينة تشكل في شعر بشر ظاهرة متكررة تستحق الفحص والتأويل؛ نظراً لما تطرحه هذه الموضوعية من رؤى نافذة للشاعر الجاهلي تجاه الموضوعات الكونية بفضاءاتها الإنسانية واللاإنسانية، والمكانية، والزمانية.

Abstract

Women in Camel- Howdahs in Two Poems of Hija and Madih of Bishr B.ABI Khazim AL-Asadi – A Cultural Hermeneutic Reading

This paper seeks to examine the subject of Women in Camel- Howdahs in Two Poems of Hija and Madih of Bishr B.ABI Khazim AL-Asadi.

The theme of women in Camel Howdahs is discussed on two levels:

First: the theoretical level, which concentrates on the efficacy of hermeneutically interpreting poetic texts, studying their thematic ramifications, and fathoming their indicative, and symmetrical dimensions in the light of post modernistic critical theory. Within this theoretical frame work, the cultural critic succeeded in revealing the culturally hermeneutic value of the poetic text and its active role in activating The cultural patterns inherent in the textual structures.

Second: the procedural level. The theme of women in Camel Howdah has been procedurally examined in the poetry of Bisher B.Abi Khazim and, specifically, in the framework of his two poems of Hja' and Madih. This paper, through its critical appraisal, has highlighted that women in Camel howdah's is a repeated phenomenon deserving a hermeneutical examination, since this theme puts forward the pre-Islamic poet's penetrating vision of universal issues of human and non-human concerns, and of time and spatial dimensions.

* قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الهاشمية.

١:١ مهاد نظري: تأويل النصّ الشعري في ضوء النقد الثقافي

يرتبط مصطلح التأويل أو الهيرمنيوطيقا Hermeneutics في دلالته الأولية بالمعنى الديني أو الأسطوري. فمصطلح "هيرمنيوطيقا" مشتق من كلمة "هيرمينيا Hermeneia " التي تتعلق بوضوح باسم الإله هرمس (Hermes)الذي كان واحداً من آلهة الأرض عند الإغريق(١). وقد كان هرمس كائناً متقلباً وغامضاً، إذ إنه كان أباً لكل الفنون وربّاً لكل اللصوص، كما كان شيخاً وشابّاً في الوقت ذاته(٢).

وقد ظل مصطلح التأويل مقتصراً على تأويل الكتاب المقدّس، لكنّه وسّع مجاله في غضون القرن التاسع عشر ليطال إشكالية التأويل النصّي قاطبة(٣). ومن ثم جاء شليرماخر (Schleier Macher) فكان "أوّل من نقل المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتي، ليكون علماً أو فناً لعملية الفهم وشروطها في تحليل النصوص"(٤). بعدها أخذ هذا المصطلح يحظى باهتمام عدد من الفلاسفة والمفكرين الألمان، إذ "يعد المفكران الألمانيان شليرماخر (Schleier Macher) وديلثي (Dilthey) سلفا هايدغر(Heidegger) الأكثر شهرةً في هذا المجال،أمّا خلفه الأشهر فهو الفيلسوف الألماني المعاصر هانز جورج غادامير (H.Gadamer) صاحب كتاب الحقيقة والمنهج(١٩٦٠)"(٥).

يحدّد أمبرتو إيكو(Umberto Eco) التأويل بقوله:" فالتأويل هو تفاعل مع نصّ العالم، أو تفاعل مع عالم النصّ عبر إنتاج نصوص أخرى"(٦).أي أن التأويل وفقاً لهذا التحديد "علم يبحث في فهم النصّ بشكل عام، وذلك بإثارة أسئلة معقّدة ومتشابكة حول النص: طبيعته وعلاقته بمحيطه من جهة، وعلاقته بمنشئه وبقارئه من جهة أخرى"(٧).

وترتكز النظرية التأويلية Hermeneutic Theory في مفهومها المعاصر على جملة من المفاهيم التي تؤسس بكليتها لتحقيق ما يسمّى بالقراءة العالمة أو العارفة Informed Reading. وهذه

(١) Vollmer, Kurt Mueller, The Hermeneutics Reader, Basil Blackwell(UK), 1986, P134.

(٢) إيكو، أمبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط١، (الدار البيضاء-بيروت)، ٢٠٠٠، ص ص ٢٨-٢٩.

(٣) إيغلتون، تيري، نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ١٩٩٥، ص١١٨.

(٤) أبو زيد، نصر حامد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٢، ص٢٠.

(٥) إيغلتون، نظرية الأدب، ص ص ١١٨-١١٩.

(٦) إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص١١٨.

(٧) الرباعي، عبد القادر، التأويل: دراسة في آفاق المصطلح ، عالم الفكر، العدد٢، المجلد٣١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر/ديسمبر، ٢٠٠٢، ص١٥٣.

المفاهيم هي:
الفهم Understandin ، والفهم الذاتي self-understanding، وسوء الفهم misunderstanding، والدائرة التأويلية Hermeneutic circle.

إن عملية الفهم في التأويل النصّي تشكل جهازاً مفاهيمياً مهّماً بالنسبة للمؤول لاستكناه النصّ وسبر أغواره؛ وهذا الجهاز المفاهيمي يجسّد كفاءة معرفية وخبراتٍ ثقافية وتاريخية مسبقة تؤهله لولوج عالم النصّ ومساءلته. ولا شك في أن هذه القدرات المعرفية التي تغدو منوطة بالمؤول تحقق عملية الفهم الذاتي أو الخاص بالمرجعيات والأنساق التي يضمرها النص.

وبناء على ذلك، فإذا كان الفهم يفترض عملاً سابقاً يشكل توافقاً أنطولوجياً وتاريخياً مع النصّ-الآخر، فإن كل علاقة بالنص (خاصة إذا كان نصاً تراثياً) تفترض خلق وضعية هرمنيوطيقية ينصهر فيها أفقان:
-أفق المؤول المرتبط بحاضره التاريخي والمتحرك فيه، وهو أفق تلعب فيه الآراء المسبقة دوراً مركزياً، ومن ثمة طابعه الإشكالي بوصفه بؤرة توتر ونزاع.
-أفق الماضي الذي يمنح للأفق السابق وجوده، وهو يتشكل من مجموع الأسئلة التي يطرحها التراث عبر النص(١).

وأما الدائرة التأويلية، فهي انفتاحٌ لا نهائي على لغة التساؤل المعرفي، كما أنّها انفتاح على لا نهائية الإنتاج الدلالي والنسقي في النص الأدبي. فالمؤول حسب مفهوم الدائرة التأويلية يملك حرية اختيار (Selection) نقطة البدء في مساءلة النصّ، بيد أنّ فهمه الخاص وخبراته المعرفية المتراكمة تاريخياً لا تسعفه في إنتاج المعنى النهائي للنصّ، أي أن الفهم الخاص لمعنى النص في الدائرة التأويلية يؤدي بالنتيجة إلى سوء الفهم؛ وهذا ما يتساوق تماماً مع فكرة تعددية المعاني بتعدّد القرّاء في نظرية استجابة القارئ Reader Response Theory، ومفهوم القراءة الآثمة في النقد التفكيكي All Readings are Misreading. فهناك نظريات حديثة، كما يذهب إيكو، تقول بأنّ القراءة الوحيدة الجدية للنصوص هي قراءة خاطئة، والوجود الوحيد للنصوص يكمن في سلسلة الأجوبة التي تثيرها"(٢).

ولهذا، فإنّ "الدائرة التأويلية عند غادامير هي التي تتحوّل بثبات الشكل إلى أقصى قواه الدينامية"(٣)، إذ إنّ هذه الدائرة "تدور حول ثلاثة أقطاب: المؤلف التاريخي، والمفسّر الذاتي، والنصّ

---

(١) الزاهي، فريد، النصّ والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،ط١، ٢٠٠٣، ص١٠.

(٢) إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص٢٢.

(٣) طلبة، منى، الهرمنيوطيقا: المصطلح والمفهوم، إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الرابع،أبريل، ١٩٩٨، ص٥٨.

في معناه الكلي، وهي دائرة لا تنتهي، وكل سؤالٍ فيها يؤدي إلى سؤال جديد"(١). وبالتالي يتحول النص إلى "كون Open-end مفتوح بإمكان المؤول أن يكتشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائية"(٢).

وهكذا، فإن المنهج التأويلي، كما يرى غادامير، يسعى إلى إيجاد المكان الملائم لكل عنصر من عناصر النص في كل متكامل، وذلك في عملية (سيرورة) اشتهرت باسم "الحلقة التأويلية"، حيث يتم فهم الخصائص الفردية بارتباطها مع السياق كاملاً، ويتم فهم السياق الكامل عبر الخصائص الفردية(٣).

وانطلاقاً من هذا المفهوم المتحصل للدائرة التأويلية، فإنّ هاته الدراسة تؤكد في مجالها النظري أنّ تأويل الأنساق الثقافية Cultural Categories المضمرة في البنى النصية تتطلّب وعياً معرفيّاً بطبيعة جدلياتها وتحوّلاتها الدائبة من قبل المؤول، بحيث تتكئ حالة الوعي المعرفي هاته على مسألة أنطولوجيا الفهم التي أشرنا إليها أثناء الحديث عن الدائرة التأويلية. وبما أنّ النقد الثقافي، كما يشير فنسنت ليتش V.Leitch، يوظف المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة والمؤسساتية دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي النقدي(٤)، فإنّ هاته المعطيات والمرجعيات بكلية وظائفها تولد أنساقاً متعددة العوالم والإشاريات. وبالنتيجة؛ فإن "النسق في ضوء انفتاحه على مكوّن الثقافة –اللغة يؤسس نظاماً من العلاقات المرجعية الخاصة، والاحتمالات الإشارية اللانهائية، حيث تضحي العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية لا حد لها(٥).

لقد ذهب عبد الله الغذامي في حديثه عن القيم الدلالية والسمات الاصطلاحية الخاصة بالنسق إلى أنّ النسق "يتحدد عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرّد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلاّ في وضع محدّد ومقيد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضاً وناسخاً للظاهر"(٦).

(١) طلبة، منى، الهرمنيوطيقا: المصطلح والمفهوم،ص ص٥٨-٥٩.

(٢) إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية،(مرجع سابق)، ص٤٢.

(٣) إيغلتون، تيري، نظرية الأدب، ص١٣٠.

(٤) الغذامي، عبد الله، النقد الثقافي:قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي(الدار البيضاء،المغرب- بيروت،لبنان)، ط١، ٢٠٠٠، ص٣١. والمرجع الذي يحيل إليه:
Leitch, V.B., Cultural Criticism, Literary Theory, Post-Structuralism, Columbia University Press,NewYork, 1992,IX.

(٥) عليمات، يوسف، جماليات التحليل الثقافي:الشعر الجاهلي نموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٤، ص٤٢.

(٦) الغذامي، النقد الثقافي،(مرجع سابق)، ص٧٧.

إنّ مقولة الغذامي بوجود نسقين متعارضين ظاهر ومضمر سرعان ما تنتفي في ضوء ما تطرحه هذه الدراسة عبر مصطلحها الجديد "التأويل الثقافي". فالنسق الظاهر بما هو وجود متعين في النصّ الأدبي لا يمكن أن ينتج نسقاً أحادياً مضمراً كما أشار الغذامي؛ بل إن هذا النسق الظاهر يتميز بالمخاتلة التي تفرض على المؤول الثقافي التحصّن بكفاءات وخبرات لفحص هذا النسق ومساءلة إضماراته؛ مما يجعل المؤول الثقافي، وكما هي الصورة في الدائرة التأويلية، يكتشف أن النسق الظاهر ينتج سلسلة من الأنساق المضمرة اللامتناهية. ولهذا يرى غادامير أنّ "معنى العمل الأدبي لا تستنفده أبداً مقاصد مؤلفه؛ وكلما عبر العمل من سياق ثقافي أو تاريخي إلى آخر، يمكن أن تُغربل منه معانٍ جديدة ربما لم يتوقعها أبداً مؤلف العمل أو جمهور معاصريه"[١].

ومن هنا تبدو مسألة الفهم الخاص لأنساق الخطاب الأدبي من الضرورة بمكان بالنسبة للمؤول الثقافي، وذلك من أجل الكشف عن حركية هذه الأنساق وفاعليتها في بنية الخطاب الأدبي. وقد بين الناقد الثقافي الأمريكي ستيفن غرينبلات(Stephen GreenBlatt) أهمية الفهم في التحليل الثقافي للنصوص بقوله:" مهمتنا التفسيرية يجب أن تكون الفهم الدقيق لنتائج تلك الحقيقة(العلاقة المتبادلة) عن طريق دراسة كل من الحضور الاجتماعي في عالم النصّ الأدبي، والحضور الاجتماعي للعالم في النص الأدبي"[٢].

إنّ طرحنا لمقولة التعدّد النسقي في التأويل الثقافي للخطاب الأدبي يغدو مسوّغاً كذلك، إذا ما أدركنا أنّ انتماء النصّ إلى سياقٍ ثقافي أو تاريخي محدّد يفترض مؤولاً ثقافياً عارفاً بتلك السياقات، ليتمكن من فك مغاليقها وتأويل أنساقها الثقافية والأيديولوجية المضمرة في الخطاب الأدبي. فكلّ مظاهر الثقافة، كما يقول ديك هابدغ(Dick Hebdige)، تمتلك قيمة سيميوطيقية، كما أن معظم الظواهر المفترضة يمكن أن تؤدّى بوصفها إشارات: أي بوصفها عناصر في النظام الاتصالي المحكوم بوساطة قواعد وشيفرات دلالية، والتي لا تكون نفسها مدركة بشكل مباشر في التجربة[٣]. وهذه الإشارات، حسب هابدغ، تكون آنئذ معمية تماماً كالعلاقات الاجتماعية التي تنتجها وتمثلها[٤].

---

(١) إيغلتون، تيري، نظرية الأدب،(مرجع سابق)، ص١٢٦.

(٢) حمودة، عبد العزيز، الخروج من التيه: دراسة في سلطة النصّ، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، والآداب، الكويت، عدد ٢٩٨، نوفمبر ٢٠٠٣، ص٢٥٦. والمرجع الذي يشير إليه:

Greenblatt, Stephen, Renaissance Self-Fashiong: From More to Shakespeare (Chicago: Chicago University Press), 1980,P.5.

(٣) Hebdige, Dick,From Culture to Hegemony, Literary Criticism(Literary and cultural studies) 4th Edition, Edited by: Robert Con Davis and Ronald Schleifer (Longman), 1998, P.660.

(٤) Ibid., П660.

وتأسيساً على هذا، يمكننا القول إنّ "تأويل الحدث الأدبي يتبع الدائرة التأويلية في مراجعتها لنسيج المعنى التقليدي، والتي بدورها تكوّن موضوعات/موتيفات Motives خاصة بالفاعلين الاجتماعيين[١]. ونظراً لأنّ التأويل الثقافي للنصّ معني بفحص الرؤى الأيديولوجية والممارسات الاجتماعية في بنية الخطاب الأدبي بوصفها أنساقاً غير بريئة، فإننا نجد أنّ "الأثر الأدبي، أيديولوجياً، لا يتجلى فقط في ملكية "العاطفة" و "الذوق" و"الحكم"، وليس كذلك في الأفكار الجمالية الأدبية، إنّه يقدم العملية نفسها: طقوس الاستهلاك الأدبي، والممارسة "الثقافية"[٢].

إنّ التأويل الثقافي للنص الأدبي يعني "وضع ذلك النصّ داخل سياقه السياسي من ناحية، وداخل سياق القارئ من ناحية أخرى"[٣]، وهو ما يشي وفقاً للنظرية التأويلية، باندماج أفق المؤول مع الأفق الخاص بالنص.

ولهذا تبدو قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي عامة، وعند بشر بن أبي خازم الأسدي نموذج الدراسة خاصةً، مرتبطة من وجهة نظر المؤول الثقافي بموقف سياسي ورؤية أيديولوجية للشاعر الجاهلي إزاء قضية الحرب في المجتمع الجاهلي. فالقصيدة الظعينية بفعل ارتباطها بالحرب، تجسد خطاباً حجاجياً معارضاً يتبناه الشاعر الجاهلي نتيجة الطارئ والمتحول الذي يهدّد مجتمعه.

فالشاعر يرى أن رحلة الظعينة هي تصريح بانتفاء الذات أمام هيمنة الآخرHegemony، وهي الجدلية التي تفضي حتماً إلى انهيار دولة النظام /القبيلة، وبالتالي تفكك منظومة العقد الاجتماعي.

وتأكيداً لمقولتنا المنصرمة بلا نهائية الأنساق في ضوء التأويل الثقافي للخطاب الأدبي، فإن هاته الدراسة تحاول فحص موتيف الظعائن في قصيدتي الهجاء والمديح عن بشر بن أبي خازم الأسدي، إذ ترى الدراسة الآنية أنّ هذين الغرضين التقليديين يتضمنان في بنيتهما عتبات نصية وتشكيلات نسقية ظاهرة ذات أبعاد دلالية ونسقية مكثفة.

---

(١) Bleicher, Josef, The Hermeneutic Imagination-Outline of a positive Critique of scientism and sociology, Rotledge and Kegan Paul, London, 1982,P138.

(٢) Eagleton, Terry and Milne, Drew, Marxist Literary Theory-A reader, Blackwell Publishers Ltd(U.S.A), 1996,P.290.

(٣) حمودة، عبد العزيز، الخروج من التيه،(مرجع سابق)، ص٢٥٩.

٢:١ الإجراء: الظعينة في قصيدتي الهجاء والمديح عند بشر بن أبي خازم الأسدي: قراءة تأويلية ثقافية:

تشكل الظعينة في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي ظاهرةً تكرارية بارزة تستحق الفحص والتأويل، حيث يشمل ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي إحدى عشرة قصيدة ورد فيها ذكر الظعائن/الخليط[١]. ويمكننا القول، بداءة، إن الظعينة في رؤية بشر بن أبي خازم تجسّد موقفاً إنسانياً قلقاً تجاه مفردات الوجود بموضوعاته الإنسانية والمكانية والزمانية وحتى اللاإنسانية، الأمر الذي جعل موتيف الظعينة Motif يمثل عتبة نصيّة ودالّة في جلّ شعر بشر بن أبي خازم وتحديداً في قصيدتي الهجاء والمديح، وكذلك مقطعاً بنيوياً فاعلاً ومتوالداً في إطار علاقته الكليّة بما يثيره النص الشعري من موضوعات وإشكاليات.

وتكشف القراءة الثقافية الفاحصة لموتيف الظعينة عند بشر بن أبي خازم الأسدي عن شبكة من العلاقات النسقية، التي تتمظهر بفعلها معالم الصراع الإنساني في ضوء إشكالية الحرب كما تتجلّى في المحورين التاليين:

أولاً: الظعينة ونسقية النصّ الهجائي.

ثانياً: الظعينة ونسقية النصّ المدحي.

أولاً: الظعينة ونسقية النصّ الهجائي:

تأتي الظعينة في شعر بشر بن أبي خازم مرتبطة في بعض القصائد بغرض الهجاء. وهذا يعني أنّ الظعينة تكوّن نواةً مركزية ذات وظيفة نسقية مؤثرة في القصيدة الهجائية. يقول بشر في وصف الظعينة وهجاء أوس بن حارثة[٢]:

تَعنَّى القَلْبَ مِن سَلْمى عناءُ ... فما للقَلبِ مُذْ بانوا شِفاءُ[٣]

هُدوءاً ثمّ لَأْياً ما اسْتَقَلُّوا ... لوجهتِهم وقَدْ تَلَعَ الضَّحاءُ[٤]

---

(١) عز الدين، حسن البنّا، شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام:قصيدة الظعائن نموذجاً، دار المفردات للنشر والتوزيع،الرياض،ط٢، ١٩٩٨، ص٦٩.

(٢) ابن أبي خازم الأسدي، بشر، ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، قدم له وشرحه:صلاح الدين الهواري، راجعه: ياسين الأيوبي، منشورات دار ومكتبة الهلال، ط١، ١٩٩٧، ص ص ٢٧-٢٨.

(٣) تعنّى القلب: أضناه وأرهقه. بانوا: رحلوا وافترقوا.

(٤) لأياً: بعد إبطاء. استقلوا: ذهبوا وارتحلوا. تلع الضحاء:ارتفع وانبسط.

وآذَنَ أهْـــــلُ ســـــلمى بارتحـــــالٍ فمـــا للقَلْـــبِ إذْ ظَعَنـــوا عـــزَاءُ[١]

أكـــاتِمُ صـــاحبي وجْـــدي بِـــسلمى ولـــيْسَ لوجْـــدِ مُكتـــتمٍ خَفَـــاءُ

فلمَّـــا أدْبَـــروا ذَرَفَـــتْ دُمـــوعي وجَهْـــلٌ مـــن ذوي الـــشَّيْبِ البُكـــاءُ

كَـــأَنَّ حُمُـــولَهم لـــمّا اسْـــتقلُّوا نخيـــلُ مُحلِّـــمٍ فيهـــا انحنـــاءُ[٢]

وفـــي الأَظعـــانِ أَبكـــارٌ وعُـــونٌ كَعِـــيْنِ الـــسِّدْرِ أَوجُهها وِضَـــاءُ[٣]

عَفَـــا مِـــنهنَّ جـــــزْعُ عُرَيْتِنَـــاتٍ فَـــصَارَةُ فـــالفَوارِعُ فالحِـــسَاءُ[٤]

يقدم بشر في هذه الأبيات صورة سلبية للواقع المأساوي الذي اســتحال إليــه بعــد رحلــة الظعائن. فالرحلة الأنثوية، كما يبدو، تسهم في خلقٍ واقعٍ جديدٍ يرتبط بفكرة الشقاء الإنــساني التــي تتجلى ظهوراتها في حياة الشاعر" تعنى القلب...، فما للقلب شفاء...، فما للقلب إذ ظعنوا عــزاء...، فلما أدبروا ذرفت دموعي...، وليس لوجد مكتتم خفاء".

لقد كان بشر منفعلاً بحدث الرحلة الظعينية في هذه الأبيات؛لأنّ هذه الرحلــة تجــسد فــي مفهومها تجربة الفقد وتلاشي الحضور الإنساني.

إنّ حزن الشاعر على فراق الظعينة/سلمى هو مرثاة حقيقية لمعالم الحياة التي كانت مبثوثــة في المكان قبل رحلة المحبوبة الظاعنة. وقد جاء هذا الرثاء حاراً وممثلاً لمعنى اللوعة والحزن عند الشاعر؛ إذ إنّ المحبوبة سلمى تستحضر في وعي الشاعر صورة الخصب المندثر، ومنظر التــشتت القهري للجماعة.

ولذلك، فإن غياب المحبوبة والمجموع الإنساني عن المكان هو نتاجٌ بدهي للقوة التدميريــة التي سببتها الحرب للإنسان والمكان على حدّ سواء.أي أنّ الرحلة الظعينية في القــصيدة الجاهليــة بشكل عام، وعند بشر بن أبي خازم الأسدي تخصيصاً هي رحلــةٌ قــسرية اضــطرارية مجهولــة المصير بسبب الفعل الإنساني لا الزمني. ومن هنا، فقد كانت هذه الرحلة مجسدة لــشمولية الغيــاب

(١) آذن بالأمر: أعلم به وأخبر. ظعنوا:ارتحلوا بأمتعتهم.

(٢) الحمول: واحدها: حمل، وهو البعير عليه الهودج. محلّم: اسم موضع.

(٣) الأظعان:جمع –مفردها الظعينة، وهي المرأة في الهودج،العون: جمع العوان، وهي المرأة النصف التي ليست بالكبيرة ولا الصغيرة. العين: واحدتها: العيناء، وهي واسعة العين، يريد بقر الوحش. السدر: شجر النبق، وهو شجر شديد الحــلاوة، طيب الرائحة.

(٤) عفا: خلا. عريتنات، وصارة، والفوارع والحساء: مواضع.

في رؤية الشاعر: غياب المحبوبة(سلمى:غياب السّلم) ، وغياب الجماعة (القبيلة)، وغياب الجمال(وفي الأظعان أبكارٌ وعون...)، وغياب/عفاء لحضارة المكان (عفا منهنّ جَزْعُ عريتناتٍ...).

وبما أنّ رحلة الظعينة أسهمت في صنع سلسلة من التحوّلات المتعلقة بفكرة الشر، فإنّها تبدو، لأول وهلة، على وشيجة تامة مع مقطع الهجاء في القصيدة نفسها. يقول بشر بن أبي خازم[١]:

فيا عَجَباً عَجبتُ لآلِ لأمٍ ... أمَا لَهمُ إذا عَقَدوا وفَاءُ[٢]

مجَاهيلٌ إذا نُدبوا لجَهْلٍ ... وليْسَ لهُم سوى ذاكُم غَنَاءُ[٣]

وأَنكَاسٌ إذا اسْتَعَرتْ ضَروسٌ ... تَخلَّى من مخافتِها النِّساءُ[٤]

سأقذِفُ نحوهم بِمشنَّعاتٍ ... لها من بَعْد هلكهم بَقَاءُ[٥]

فإنَّكم ومِدحتكم بجيراً ... أباً لجأ كما امتِدحَ الألاءُ[٦]

يراه الناسُ أخْضَرَ من بعيد ... وتمنعه المرارةُ والإباءُ

كذلك خلته إذ عَقّ أوسَاً ... وأدركهُ التّصَعلكُ والذكاءُ

من اللافت في هذه الأبيات أنّ فكرتها تثير صراعاً حادّاً بين نسقين ضديين؛ يتمثل الأول في صوت الشاعر الذي يوجّه هجاءً جارحاً لآل لأم (قبيلة أوس بن حارثة خصم الشاعر). وقد أسهب الشاعر في تعرية نسقه المضاد، وكذلك في كشفه العيوب النسقية الخارجة على العرف الثقافي الاجتماعي، حيث يحرص آل لأم على الغدر بالآخرين "أما لهم إذا عقدوا وفاء"، ويغيّبون قيمة العقل مما يوقعهم في التخبط والطيش " مجاهيل إذا ندبوا لجهل..." ، كما أنهم لا يحفظون أعراضهم عندما تشتد المعارك والخطوب:

وأَنكَاسٌ إذا اسْتَعَرتْ ضَروسٌ ... تَخلَّى من مخافتِها النِّساءُ

---

(١) بشر، ديوانه، ص ص ٢٨-٢٩.

(٢) آل لأم: يريد بهم رهط أوس بن حارثة.

(٣) ندبوا: دُعوا. الجهل: الحمق والطيش. الغناء: النفع.

(٤) أنكاس: جمع نكس، وهو من الرجال: الضعيف المقصر عن الجود والكرم. استعرت: اشتعلت. ضروس: صفة الحرب.

(٥) المشنعات: صفة لقصائد الهجاء.

(٦) بجير: هو ابن أوس بن حارثة بن لأم وكنيته أبو لجأ. الألاء: شجر الدفلى، وهو حسن المنظر مرّ الطعم.

إنّ هذه الصفات اللاخلقية التي أضحت مسلكاً قصدياً في عالم النسق المضاد أثارت حفيظة الشاعر ودهشته على حدّ قوله:" فيا عجبا لآل لأم...". ولا شكّ في أنّ انتهاكات الآخر للقيم الإنسانية النبيلة جعلت الشاعر يرفض مثل هذا السلوك اللاواعي واللاملتزم، ويشرع في هجاء قبحياته.

ويبدو أن رفض الشاعر لتجاوزات الآخر جاء منطقياً؛ إذ إنّ هذه السلوكيات السلبية في الحياة لا يمكن أن تولّد سوى الموت والتدمير للإنسان والمكان على حدّ سواء، وهو ما يؤدي بالنتيجة إلى إفراز نموذج الظعينة الذي وصف الشاعر صورته بإسهاب في مفتتح النص.

إنّ حضور صورة النسق المضاد/ آل لأم يعني في ثقافة الشاعر غياباً لفكرة الجمال في الوجود كما تمثّل في رحلة الظعينة. فالشاعر يرى، إذن، أنّ صفات الغدر والجهل والتخلي عن صون الأعراض التي يكرّسها آل لأم في الحياة، إنما هي سبب فعليٌّ في خلق نموذج الظعينة وتبدّد الوحدة القبلية. لذا، فإننا نلحظ أنّ هجاء بشر لآل لأم جاء مرتبطاً بموضوعة الظعينة وفكرة الحرب، وكأنه يريد إخبارهم بأنهم لو التزموا بمبادئ الوفاء والتعقّل والحميّة تجاه الذات لما انوجدت هذه المأساة الإنسانية التي خلفتها الحرب، ولتمكنت القبيلة من صون وحدتها، والذود عن محرّماتها، وتأسيس معالم الحياة في إطار المكان.

وبما أنّ النسق الجمعي كان في رؤية بشر خارجاً على كلّ هذه القيم، فإن الشاعر يتخذ من الهجاء أداةً قمعية بغية إظهار مساوئ الآخر، وتخليد صورته السيئة في الذاكرة الإنسانية:

سأقِذفُ نحوهم بِمشنَّعاتٍ لها من بَعْد هلكهم بقَاءُ

وهكذا تبدو لغة الشاعر مفعمة بالتهديد والوعيد لآل لأم؛ فهو يرى في الهجاء قوة تدميرية تجرّد الخصم من المناقب الحميدة، وتحوّله إلى نموذج هامشي مستصغر في عيون الناس. فإذا كانت الظعينة ضحيّة للحرب القائمة على الغدر وعدم الالتزام الأخلاقي في الدفاع عن النموذج المثال، فإنّ الهجاء يضحي هو الآخر معادلاً للحرب، إذ إنّه يجعل من المهجوّ ضحيّةً لنقد الشاعر الهاجي وتهديده. وهذا المعنى يتفق كلية مع ما ورد في المخيال الأسطوري والثقافي العربي حول أثر الهجاء في القضاء على خصوم الشاعر. فقد روي أنّ "الشاعر في الجاهلية كان إذا أراد الهجاء لبس حُلّةً وحلقَ شعر رأسه إلاّ ذؤابتين، ودهن أحد شقي رأسه وانتعل نعلاً واحدة"(١).

ويمضي الشاعر دائباً في الكشف عن زيف النسق المضاد /آل لأم من خلال توصيف مدحهم بجيراً:

(١) ينظر المرتضى، أمالي المرتضى: غرر الفوائد ودرر القلائد، القسم الأول، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٦٧، ص١٩١.

فـــــإنَّكم ومِـــــدحتكم بجيـــــراً أبـــا لجـــأ كمـــا امتـــدحَ الألاءُ

يـــراه النـــاسُ أخْـــضرَ مـــن بعيـــد وتمنعـــــه المـــــرارة والإبـــــاءُ

كـــذلك خلتـــه إذ عـــقَّ أوسَـــاً وأدركـــــهُ التـــــصعلكُ والـــــذكاءُ

فالمدح يتحول في ثقافة آل لأم إلى وسيلة كاذبة ومخاتلة، وهذا يـشي بـأنّ الكـذب يغـدو ممارسة سلوكية تهدف إلى خداع الممدوح بالكلام الزائف المعسول؛ إذ شبّه الـشاعر هـذا المـدح الزائف بشجر الدفلى، الذي يغري الناس بجمال منظره، مما يجعلهم في نهاية المطـاف يتجرعـون مرارة مذاقه، وكأن الشاعر يعمد من وراء هذا التشبيه إلى تعزيز الصورة السالبة التي آل اليها بنـو لأم في رؤيته، إذ إن من يصغي إلى كلامهم، أو يرتضي مديحهم يقع في شرك الخديعـة والـوهم الذي لا يجرّ على صاحبه إلاّ الدمار والهلاك. وهذا المديح يعني من وجهة نظر القراءة الفاحـصة حيلة نسقية خادعة هدفها تحريض الممدوح وإخضاعه لفتنة القول ليكون ضـحيّةً مأسـاوية بفعـل اندهاشه للمديح المراوغ، الأمر الذي يسمح بغياب جانب التعقل لدى الممدوح والانخراط في عـالم الطيش والجهل.

كما يتخذ الشاعر من انفصام العلاقة بين بجير وأبيه "أوس" مثلاً حيّاً علـى مـشهد التهـدم والتشرذم الذي يصيب العلاقات الإنسانية؛ وهو لا شك مشهد سلبي سرعان مـا يـذكره بالمـشهد الظعيني الذي أورثه التوتر والانفعال.

ويبرز في الهجاء أيضاً نسقٌ ضدي آخر للشاعر يتمثل في شخصية أوس بن حارثة، الـذي حرص الشاعر على تقريعه ومواجهة تهديداته بثقافة الهجاء. يقـول بـشر فـي هجـاء أوس بـن حارثة[١]:

فيـا عجبـا! أيوعـدني ابـن سُـعدى وقـد أبـدى مـساوئه الهجـاءُ[٢]

وحـولي مـن بنـي أسـد حلُـولٌ كمثـلِ الليـل ضـاقَ بهـا الفـضاءُ[٣]

هُـمُ وردوا الميـاه علـى تميـمٍ كـوردِ قطـاً نـأت عنـه الحِـساءُ[٤]

---

(١) بشر، ديوانه، ص ص ٢٩-٣١.

(٢) ابن سعدى: هو أوس بن حارثة، وسعدى أمّه.

(٣) حلول: اي قوم حلول، حلوا بالمكان ونزلوا فيه.

(٤) القطا: جمع قطاة، طائر معروف، سمي بذلك لثقل مشيه. الحساء: منخفض من الأرض يستنقع فيه الماء.

فَظَـــلَّ لهـــم بنــــا يَــــومٌ طويــــلٌ لنــــا فـــي حـــوضِ حَـــوزَتِهِم دُعـــاءُ(١)
وجَمْـــعٍ قـــد سَـــمَوْتُ لهـــم بجَمْـــعٍ رحيـــب الـــسَّرب لـــيس لـــه كِفـــاءُ(٢)
لـــــهامٍ مـــــا يـــــرامُ إذا تَهـــــافى ولا يُخفـــــي رقيـــــبهم الـــــضّراءُ(٣)
لـــه سَـــلَفٌ تنـــدُّ الـــوحشُ عنـــهُ عـــريضُ الجـــانبين لـــه زهـــاءُ(٤)
صـــــبَحنَا هُ لنَلبِـــــسَهُ بزَحْـــــفٍ شـــديد الـــركن لـــيس لـــه كِفـــاءُ(٥)
بـــشِيبٍ لا تخـــيمُ عـــن المنـــادي وَمُـــرْدٍ لا يروِّعهـــا اللقــــاءُ(٦)
علـــى شـــعثٍ تَخُـــبُّ علـــى وَجَاهـــا كمـــا خَبَّـــت مُجوَّعـــةٌ ضِـــراءُ(٧)

تكشف القراءة الثقافية الفاحصة لهذه الأبيات عن محاولة الشاعر الجادة في اتخـاذ الهجـاء ثقافة سلطوية ينتصر بها على خصمه أو نسقه المضاد. وقد بدا هذا الأمر جليّاً في اسـتهزاء بـشر بتهديد الخصم "فيا عجبا! أيوعدني ابن سعدى"، إذ يبلغ هذا الاستهزاء مبلغه عندما ينـسب الـشاعر خصمه إلى أمه لا إلى أبيه، وكأنه يريد أن يجرّده من صفات الرجولة والبطولة. ولكي يبرهن بـشر على خاصيّة الاستعلاء على خصمه، فإننا نلحظه يتجه نحو التوحّد بالجماعة/القبيلـة، مـن خـلال الفخر بتاريخها البطولي، وتفوقها على أعدائها:

هُـــمُ وردوا الميـــاه علـــى تميـــمٍ كـــوردِ قطـــاً نـــأت عنـــه الحـــساءُ

إنّ اندغام الشاعر بالقبيلة القوية سلوك واعٍ يقصد من خلاله إثبات قدرة الذات على صـنع المجد والبطولة في ظلّ حركة هذه الذات داخل الجماعة. أي أنّ توحد القبيلة هو الذي يكبح جمـاح الطامعين في مكانها وإنسانها، كما أنّه توحد يضمن للفرد قيم الحرية والأمن والطمأنينة في حـدود

(١) الحوزة: الناحية. الدعاء: التنادي.
(٢) سموت: علوت. السرب: الطريق. كفاء: مثيل.
(٣) اللهام: الجيش الكثير كأنه يلتهم كل شيء. تهافى: من هفا في المشي إذا أسرع وخفّ فيه. رقيب القوم: حارسهم. الضراء: ما وارى الإنسان من شجر وغيره عمن يليذه ويختله.
(٤) السلف: الجماعة المتقدمون أمام الجيش. ندَّ عن الشيء: نفر وفرَّ هائماً على وجهه. زهاء الشيء: قدره.
(٥) اللبس: اختلاط الأمر. الزحف: الجماعة يزحفون إلى العدو. كفاء: نظير.
(٦) خام يخيم: إذا نكص وجبن عن القتال. مرد: جمع أمرد، وهو الشاب الذي بلغ خروج لحيته، وطرَّ شاربه ولم تبدُ لحيته.
(٧) شعث: أي خيل شعث، وهي الخيل المغبرّة. الخبب:السرعة. الوجى: الحفا. مجوعة: يريد كلاباً مجوعة.

المكان.

ونلحظ بشراً يحاول في هذا المقطع الهجائي أن يعلن مبدأ مهماً في الحياة في ضوء فكرة الصراع وثقافة الحرب، ويكمن هذا المبدأ في أنّ كثرة القبيلة يجب أن تكون سلاحاً فعالاً في حماية عرضها وكرامتها؛ ولذلك فإنه يغدو متعيناً على هذه القبيلة أن تملأ بقوتها الفضاء الزماني " كمثل الليل ضاق بها الفضاء"، وأن تكون مبادرة في قتالها الآخرين "هم وردوا المياه على تميم"، "وجمع قد سموت لهم بِجَمْعٍ..."، "صبحناه لنلبسه بزحفٍ..".

إنّ غاية الشاعر من التوحد بالجماعة تنطوي في حقيقتها على مضمراتٍ نسقية تبدو على صلةٍ تامّة بموضوعة الظعينة التي أرقتّه وأثارت حفيظته في بداية النص. فالجماعة تمثل في وعي الشاعر تعويذةً تحميه من صورة الوحدة والاغتراب التي عاشها بعد رحلة الظعينة مع القبيلة، مثلما يضمن هذا التماهي الجمعي، في الوقت نفسه، ثبات الظعينة رمز الخصب والشرف في مكانها، نظراً لقدرة القبيلة على الذبّ عنها والحفاظ على حضورها الجمالي في الوجود. كما أنّ اعتداد بشر وتبجحه بقوة قبيلته يجعله قادراً على تفويض سلطة القبائل الأخرى، من خلال حرصه على إثبات مركزية قبيلته، وفاعلية أبنائها في الذود عن حماها،وكأن الشاعر في كل هذا يبدو حريصاً على أن لا تتكرر صورة الظعائن المأساوية التي خبرها جرّاء ثقافة الخوف والانهزام:

صَبَحناْهُ لنَلبِسَهُ بزَحْفٍ	شديد الركن ليس له كِفاءُ
بشَيبٍ لا تخيمُ عن المنادي	وَمُرْدٍ لا يروِّعها اللقاءُ

وتظهر القراءة الفاحصة في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي أنّ القصة الحيوانية تشكل تقانة رمزية ذات أبعادٍ نسقية فاعلة، سواء ارتبطت هذه القصة بأغراض المدح أو الفخر أو الهجاء. ومثالنا على ذلك هذه القصيدة التي يجتمع في بنيتها الحديث عن الحبيبة الظاعنة، وهجاء الخصم، وقصة الثور الوحشي. يقول بشر في هجاء عتبة بن جعفر بن كلاب، وقد قتل رجل من أسد في جواره ولم يمنعه(١):

أليلى علَى شَحْطِ المزَارِ تَذَكَّرُ	ومن دونِ ليلى ذو بِحارٍ ومَنْوَرُ(٢)
وصَعْبٌ يزلُّ الغَفْرُ عن قُذُفاته	بحَا فاتِهِ بانٌ طوالٌ وعَرْعَرُ(٣)

---

(١) ديوان بشر بن أبي خازم، ص ص ١٠٩-١١١.

(٢) الشحط:البعد. ذو بحار ومنور: جبلان.

(٣) الصعب: الجبل الصعب. الغفر: ولد الوعل. قذفات الجبال: ما أشرف منها. يزل: يزلق ويهوي. البان:شجر له هدب طوال، وكذلك العرعر.

سَبَتْــهُ ولم تَخْــشَ الــذي فَعَلَــتْ بِــهِ مُنَعَّمَــةٌ مِــن نَــشْءٍ أَسْــلَمَ مُعْــصرُ[1]

هي العَيْشُ لو أنّ النَّــوى أسْــعفَتْ بهــا ولكــنَّ كــراً فــي رَكُوبــةَ أعْــصَرُ[2]

فَدَع عنك ليلــى، إنّ ليلــى وشَــأْ نَهــا وإنْ وَعــــدَتْكَ الوَعْـــدَ لا يتيـــسَّرُ

يمكننا الذهاب بعد عملية الاستقراء الفاحصة للنماذج الأنثوية في شعر بشر بن أبــي خــازم الأسدي على تعدد أسمائها وطيوفها-يمكننا الذهاب إلى أنها تؤول جميعاً إلى موضوعة واحدة هــي المرأة أو المحبوبة الظاعنة. ولا مندوحة في ذلك، ما دام جلّ شعر بشرٍ إن لم يكن كلّه جاء مندرجاً في إطار فكرة الحرب.

يصور بشر في الأبيات السابقة إحساسه بتجربة الفقد المريرة، لا سيما بعد رحيل محبوبتــه ليلى التي سلبت عقله، وحلّت في مكان صعب جديد يفرض على الشاعر تحديات كبيرة تحول بينــه وبين تحقيق لحظة الوصال مع محبوبته:

وصَــعْبٌ يــزِلُّ الغَفْــرُ عــن قُذُفاتِــهِ بحَافاتِــهِ بَــانٌ طــوالٌ وعَرْعَــرُ

لقد أكد الشاعر أنّ ليلى تجسد في وعيه مركزية كونية وجودية من حيث صــنعها لجــوهر الحياة "هي العيش.."، ولكنه أمام هذا الشعور المتعاظم بمركزية المحبوبة الظاعنة بات يدرك جليّــاً أنّه يقف أمام مفارقات الزمن ويقين اليأس "لو أنّ النوى أسعفت بها...، ولكــنّ كــراً فــي ركوبــة أعصر".

ولعل إدراك الشاعر لهاته الحقيقة هو ما دفعه إلى استحداث طرائق أخــرى يتوســل بهــا للخروج من محنة الانفصام، أو ما أسماه بــ"شعور الهمّ ".

فَدَعْ عنْــكَ ليلــى، إنّ ليلــى وشــأنَها وإنْ وَعَــــدَتْكَ الوْعــــدَ لا يتيـــسَّرُ

وقَــدْ أتناســى الهــمَّ عنــدَ احتــضارِهِ إذا لم يكُــنْ فيــه لــذي اللُّــبّ مَعْبَــرُ[3]

بأدمــاءَ مــن سِــرِّ المهــارَى كَأنَّهــا بِحَرَبَــةَ موشــيٌّ القــوائِمِ مُقفِــرُ[4]

(١) سبته: أسرته وذهبت بعقله. منعمة: مترفة. المعصر: الجارية التي بلغت عصر شبابها وأدركت.

(٢) النوى: البعد. الكرّ:الرجوع. أعصر: من الاعتصار وهو المنع.

(٣) المعبر: الشطّ المهيأ للعبور.

(٤) أدماء: أي ناقة أدماء، والأدمة: السمرة. المهاري: جمع مهرية، وهي إبل منسوبة إلى مهرة بن حيدان، وهم حيّ عظــيم، وإبلهم عتيقة كريمة.موشي القوائم: أي ثور وحشي في قوائمه بياض. حربة: رملة كثيرة البقر.

فباتَــــتْ عليـــــه ليلــــةٌ رَجَبيَّــــةٌ تُكَفِّئُـــــهُ ريـــــحٌ خَريـــقٌ وتُمْطِــــرُ(١)

وبـــــاتَ مُكبًّـــــاً يَتَّقيهـــــا بِرَوْقِــــهِ وأرطَاةِ حِقْفٍ خَـــانَها النَّبْـتُ يَحفِـرُ(٢)

يُثيُــر ويُبْــدي عــن عُــروقٍ كأنّهـــا أَعِنَّــــةُ خَــــرّازٍ تُحَـــطُّ وتُبْـــشَرُ(٣)

فأضحى وصِـئبانُ الــصَّقيعِ كأنَّهـــا جُمـــانٌ بِــضاحي مَتْنِـــهِ يتَحـــدَّرُ(٤)

فــأَدّى إليـــه مَطلـــعُ الـــشَّمْسِ نَبْـــأَةً وقَدْ جَعَلَــتْ عنــهُ الــضَّبَابَةُ تَحْـسِرُ(٥)

تَمارَى بهـــا رَأْدَ الــضُّحى ثَــمَّ رَدَّهـــا إلى حَرَّتيـــهِ حـــافظُ الــسَّمْعِ مبــصِرُ(٦)

فَــــجالَ، ولمـــا يَــستَبِنْ، وفــؤادُهُ بريبَتــــهِ ممَّـــــا تَــــوجَّسَ أَوْجَـــــرُ(٧)

وبــاكَرَهُ عنـــد الــشّروقِ مُكَلِّـــبٌ أَزَلُّ كَـــسِرحانِ القَــصيمةِ أَغْبَـــرُ(٨)

أبو صِــبْيَةٍ شُــعْثٍ، تطيــفُ بَشخْــصِهِ كَـــوالِحُ أَمْثَـــالُ اليَعاســيْبِ ضُـــمَّرُ(٩)

بدا الشاعر هاهنا حريصاً على التخلص من ذكر محبوبته الراحلة "قدع عنــك ليلـــى..."؛ إذ إنه لم يعد قادراً على بناء لحظة الأمل باسترجاع ماضيها الجميل. ولهذا، فقد وظف الشاعر الناقـــة بوصفها أداةً ثقافية تمّهد للحظة التجاوز والتخطي التي ينتويها في البرهة الآنية "بأدمـــاء مـــن ســـرّ المهارى...".

إنّ ناقة بشر تجسّد، في حضورها، رغبة حالمة بالتخلص من ألم الفـــراق، إذ إنّ " رحلـــة الشاعر على ناقته هي رحلة الحياة نفسها، وأن الشعراء كانوا يعبرون عن وجدان الجماعة العربيـــة

---

(١) ليلة رجبية: من ليالي شهر رجب. تكفئه: يقال: أكفأ الشيء: أماله. الخريق: الريح الشديدة الهبوب.

(٢) الروق:القرن. الأرطاة: واحدة الأرطى، وهو شجر ينبت بالرمل، ورائحته طيبة. والحقف من الرمل: المعوج.

(٣) أعنة الخراز: سيور الجلد التي يقدها ويصنعها.

(٤) الصئبان: ما يتحبب من الجليد كاللؤلؤ الصغار. المتن: الظهر.

(٥) النبأة: الصوت ليس بالشديد ولا بالمسترسل. تحسر: تنكشف.

(٦) تمارى: شكّ. رأد الضحى: انبسطت شمه وارتفع نهاره. حرتاه: أذناه.

(٧) جال الثور: جرى وطاف. توجس: تسمع إلى ذلك الصوت الخفي وقد وقع في نفسه الخوف. أوجر: من الوجر: الخوف.

(٨) باكره: بادر إليه، والبكور: الخروج أول النهار قبل طلوع الشمس. المكلب: الصياد. الأزل: السريع. الــسرحان:الــذئب. القصيمة: ما سهل من الأرض وكثر شجره.

(٩) شعث: جمع أشعث، وهو الذي تلبد شعره واغبر. كوالح: عوابس. اليعاسيب: جمع اليعسوب، وهو طـــائر أصـــغر مـــن الجرادة.

قبيل الإسلام في قلقه ومخاوفه ومسراته وأحلامه، وأن هذا الشعور ليس غناء خالصاً، ولكنه شعر درامي يتصدى لمشكلات الحياة الكبرى من حوله، ويحاور في أمرها"[١]. ولذلك فقد أضفى الشاعر على ناقته صفاتٍ خارقةٍ في قدرتها على تحدّي الآخر المضاد: الإنسان، والمكان والزمان، بفعل تشبيهها بالثور الوحشي الذي يمضي ليلته الرجبية في مواجهة المطر والريح والصياد بثباتٍ وعزم يعزّ نظيرهما.

ولعله من نافلة القول أن يشير المؤول الثقافي في موضع تحليل قصة الثور الوحشي إلى أنّ السرد الحكائي يضمر في بنيته العميقة وتشكيله الجمالي، دائماً، أنساقاً ثقافية مخاتلة ذات أبعاد ودلالات رامزة. فالثور بما هو نسق مضمر في هذه الحكاية يمثل قناعاً مهماً لشخصية الشاعر، لأن القناعMask، كما يتجلى في النقد والشعر المعاصرين، يعد ظاهرة فنية، وتقنية رمزية يلجأ الشاعر إلى توظيفها بغية "التعبير عن رؤياه للعالم من ناحية، والحيلولة دون سقوط القصيدة تحت هيمنة عواطفه المباشرة، ومشاعره التلقائية من ناحية أخرى"[٢]. فإذا كان الشاعر قد أضحى وحيداً بائساً بعد فراق الظعينة ليلى كما أشرنا في بداية التحليل، فإن قناعه أصبح متفرداً يعيش حالة من الوحدة والاغتراب في مواجهة مصيره المجهول، وفي صراعه المحتدم مع مفردات الشر: الزمان والإنسان.

وتظهر القراءة التأويلية لهذه القصة الحيوانية وجود زمنيين متعينين في بنيتها،الأول زمن فيزيائي حقيقي يمثله هذا الصراع الدائر بين الثور/القناع وعناصر هذا الزمن الفيزيائي الليلي:الريح والمطر:

فباتَتْ عليه ليلةٌ رَجَبيَّةٌ ... تُكَفِّئُهُ ريحٌ خَريقٌ وتُمْطِرُ

وأمّا الزمن الآخر، فهو زمن نهاري إنساني تتجلى فيه صورة الصياد الفقير كما يقول بشر:

وباكَرَهُ عند الشّروقِ مُكَلِّبٌ ... أَزَلُّ كَسرْحانِ القَصيمةِ أَغْبَرُ

أبو صِبْيَةٍ شُعْثٍ، تطيفُ بِشَخْصِهِ ... كَوالِحُ أَمْثَالُ اليَعاسيْبِ ضُمَّرُ

وتسمح القراءة الثقافية لهذين الزمنين بطرح سؤال محوري هو: لماذا جاء توصيف الشاعر لصورة الثور/ القناع النسقي في الزمن الليلي مسهباً، في حين كان الحديث عن صورته أو موقفه في الزمن الإنساني مقتضباً؟.

(١) رومية، وهب: الرحلة في القصيدة الجاهلية: مؤسسة الرسالة، دمشق، ط٢، ١٩٧٩، ص٢١٩.

(٢) ينظر حول بنية القناع في الشعر المعاصر: العلاق، علي جعفر: الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ١٩٩٧، ص١٠٥.

لقد كان بشر مشغولاً منذ بداية النص بقضية محوريّة مؤرقة تكمن في رحلة اللاعودة للمحبوبة. ولأنّ هذه الرحلة خلقت للشاعر زمناً آنياً مأساوياً، فقد جاء حديثه عن الرحلة مختصراً في أربعة أبيات، إذ إنه بدا حريصاً على الخروج من إسار اللحظة الآنية السلبية المتعلقة بمشهد الألم، ومن ثم الانطلاق نحو خلقٍ مكوّنات ثقافية جديدة، كما في صورة الناقة، تنسيه وإن كان كذباً، واقعه الزمني المليء بالهموم، وتولدّ في نفسه يقين الانتصار على الزمن من خلال تشكيل صورة الفرد/ القناع العامل الذي يكرس قدراته الجسدية والعقلية في مواجهة سلطة الزمن. ولا شك في أن صورة البطل العامل تبدو ماثلة في الدلالات التي تظهرها الصيغ الفعلية الآتية:" وبات مكبّاً يتقيها...، وأرطاة حقفٍ خانها النبتُ يحفر، يثير ويبدي عن عروق...، فأضحى وصئبان الصقيع كأنها...".

إنّ نشاط الثور/القناع، وحركيته الدائبة في العمل الجادّ إشارة واضحة على رغبته الجامحة في حماية نفسه من سطوة الزمن وآلامه على المستوى الزمني الآني والمستقبلي. فلم يعد هذا الثور/القناع يأمن تقلبات الزمن، كما أنه أضحى جادّاً في تحقيق لذة الانتصار على الزمن؛ لأنّه لم ينس، والحال هذه، صورة الظعينة التي حال الزمن دون تحقيق لحظة الوصال معها، بل كانت صورة هذا الفراق المؤلم حاضرة في ذهن الشاعر كما يدلنا قوله:

وقد أتناسى الهمَّ عند احتضاره إذا لم يكن فيه لذي اللّبِّ مَعْبَرُ

وبالفعل، فإن يقين الشاعر بلذة الانتصار يتحقق في النهاية على الزمن الليلي، بما فيه من آلام نفسية ضاغطة على الثور/القناع الإنساني الذي يتحمل وحده مسئولية الصراع مع الزمن. ولا ضير في أنّ انتصار الشاعر على زمنه الليلي يؤكد من زاوية أخرى تفرد الإنسان، وقدرته على الانتصار على الهمّ والمأساة، وربّما انتصار حلمه ومبدئه في الحياة.

لقد تمكن الثور/قناع الشاعر من ترسيخ قوة الذات بفعل ثقافة العمل، والاحتماء بتلك الأرطاة المتفردة في أسطوريتها وخصوبتها وقداستها كما تبدو في المخيال الإنساني، وكأن طقسية الاحتماء هذه تتحول إلى إشارة ثقافية دالة على أهمية احتماء الفرد وانخراطه بالقبيلة،فتضحي الأرطاة وفقاً لذلك معادلاً موضوعياً Objective Correlative لقبيلة الشاعر، ولصورة الثبات الإنساني على صفحة الأرض/المكان.

وفيما يتعلق بالزمن الثانوي/الزمن الإنساني، فإنّه لم يكن زمناً مركزياً في رؤية الشاعر، بقدر ما كان زمناً هامشياً. ومن اللافت للنظر في هذه القصيدة أن قصة الثور الوحشي جاءت مختزلة بشكل واضح، إذ غابت فيها، كما يلحظ المؤول الثقافي، أحداث الصراع بين الثور والكلاب والصياد، بل إنّ حديث الشاعر عن الصياد جاء في بيتين يخلو منهما الصراع تماماً؛ على الرغم

من أنّ صورة الصراع بين الثور والكلاب كانت تقليداً ثقافياً معهوداً عند الشعراء الجاهليين كما يبدو في قولة الجاحظ المأثورة: "ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظةً أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحاً، وقال كأنّ ناقتي بقرة من صفتها كذا أن تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب وربما قتلتها، وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة والظافرة، وصاحبها الغانم"(١).

وبعد المقارنة المتأملة بين الزمنين الليلي والإنساني يتضح للدارس أنّ صراع الشاعر مع الزمن الليلي كان شاقاً؛ لأنه يؤسس لحالة التصادم الدائمة مع الزمن الذي سبب له تجربة الفقد، ومعاناة البحث عن الآخر المفقود/ليلى، في حين أن الزمن الإنساني جاء خلواً من حركة الصراع، إذ كان تغييب الشاعر له في هاته الحكاية قصدياً ومفتعلاً، لكي يبدي جانب المعاناة الإنسانية عند النموذج الإنساني السلبي. فعلى الرغم من أنّ صورة الصياد في حكاية الثور الوحشي تقترن بالشر، من خلال ترويض الصياد للكلاب/أدوات الشر وتحريضها على قتل الثور بعد معركة طاحنة، فإن صورة الصياد الفقير تثير في نفس الشاعر إحساساً بالنبل تجاه هذه الشخصية، وكأن بشراً يرى في صنيع الصياد هذا بفعل توظيفه لأدوات الشر/الكلاب عملاً مستحسناً إذا كان الهدف منه تأسيس عالم الحياة وإنقاذ الإنسان (المحبوبة/ليلى-الصبية/رمز البراءة والجمال) من الموت وجبروت الزمن:

وباكَرَهُ عند الشّروقِ مُكَلِّبٌ ... أَزَلُّ كَسِرْحانِ القَصيمةِ أَغْبَرُ
أبو صِبْيَةٍ شُعْثٍ، تطيفُ بِشَخْصِهِ ... كَوالِحُ أَمْثَالُ اليَعاسيْبِ ضُمَّرُ

وأمّا مقطع الهجاء في هاته القصيدة فإنه ينبني في دلالاته المضمرة على فكرة الصراع النسقي التي أقامها الشاعر مع الزمن في مقطع الثور الوحشي، كما أن لهذا المقطع الهجائي امتداداتٍ إشارية وثيقة الصلة بالحالة النفسية التي آل إليها الشاعر بعد رحيل الظعينة. يقول بشر في هجاء عتبة بن جعفر(٢):

فَمَنْ يَكُ من جَارِ ابنِ ضَبّاءَ ساخِراً ... فقد كانَ في جارِ ابنِ ضَبّاء مَسْخَرُ(٣)

(١) الجاحظ، الحيوان، الجزء الثاني، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٦٩، ص٢٠.

(٢) بشر، ديوانه، ص ص ١١٤-١١٩.

(٣) جار ابن ضياء: المقصود عتبة بن جعفر الذي قُتل ابن ضياء في جواره ولم يثأر له.

أَجَارَ فلـم يْمَنَـعْ مـنَ الـضَّيم جَـارَهُ ... ولا هُـوَ إذْ خَـافَ الـضَّيَاعَ مُـسَيَّرُ(١)

فَلَوْ كُنْـتَ إذْ خِفْـتَ الـضيَاعَ أَسَـرْتَهُ ... بِقَـادِمِ عَـصْرٍ قَبْلَمـا هُـوَ مُعْـسِرُ(٢)

لأَصْـبَحَ كالـشَّقْراءِ لـم يَعْـدُ شَـرُّها ... سَـنَابِكَ رِجْلَيْهـا، وَعِرْضُـكَ أَوْفَـرُ(٣)

وقد كانَ عنـدي لابـن ضـبَّاءَ مَقْعَـدٌ ... نِهـاءٌ، ورَوضٌ بالـصَّحارى مُنَـوِّرُ(٤)

وتِـسْعَةُ آلافِ بِـحُرٌ بِـلادهِ ... تَـسَفُّ النّـدَى مَلبُونَـةً وَتُـضمّرُ(٥)

دَعـا دَعْـوةً دُودَانَ، وَهْـوَ بِبلْـدَةٍ ... قَليلٍ بها المعرُوفُ، بـل هـو مُنْكَـرُ(٦)

وفـي صَـدْرِهِ أظْمَـى كـأَنَّ كُعوبَـهُ ... نَوى القَسْبِ عَـرَّاصُ المَهـزَّةِ أَسْـمَرُ(٧)

دَعـا مُعْتِبـاً جـارَ الـثُّبورِ، وغَـرَّهُ ... أَجَـمُّ خَـدُورٌ يُتْبَـعُ الـضَّأنَ جَيْـدَرُ(٨)

جَزِيزُ القَفـاَ شـبعَانُ يَـرْبُض حَجْـرَةً ... حَديثُ الخِـصَاءِ وارِمُ العَفْـلِ مُعْبَـرُ(٩)

تَظُـلُّ مَقاليـتُ النِّـساءِ يَطَأْنَـهُ ... يَقُلْنَ: أَلاَ يُلقَى علـى المْـرءِ مِئْـزَرُ(١٠)

حَبَاكَ بها مَوْلاكَ عـن ظَهْـرِ بِغْـضَةٍ ... وَقُلِّـدَها طَـوْقَ الحمامَـةِ جَعْفَـرُ

رَضِـيعةُ صَـفْحٍ بالجبـاهِ مُلِمَّـةٌ ... لهـا بَلَـقٌ يعلـو الـرؤوسَ مُـشَهَّرُ(١١)

---

(١) أجار: حمى وأنقذ. الضيم: الظلم.

(٢) بقادم عصر: بمعنى زمن سابق. معسر: من الإعسار، وهو الوقوع في الضيق.

(٣) الشقراء: اسم فرس، قيل إنها جمحت بصاحبها يوماً فأتت على وادٍ، فأرادت أن تثبه فقصرت، فاندق عنقها، وسلم صاحبها، فسئل عنها فقال: إن الشقراء لم يعد شرها رجليها. والسنابك: جمع سنبك وهو طرف الحافر.

(٤) النهاء: غاية الشيء.

(٥) الندى: الكلأ. تضمر: تذلل.

(٦) دودان: هو دودان بن أسد بن خزيمة.

(٧) في صدره أظمى: أي في صدره رمح أسمر. القسب: التمر اليابس. رمح عراص: إذا هزّ اضطرب. الأسمر: أصلب الرماح.

(٨) معتب: هو عتبة بن جعفر بن كلاب. الثبور: الهلاك والخسران والويل. أجمّ: أي كبش أجمّ لا قرن له. الخدور: الذي يتخلف عن القطيع. الجيدر: القصير.

(٩) جزيز القفا: كثير الأكل. الحجرة: الناحية. العفل: شحم خصي الكبش وما حوله. المعبر: التيس الذي ترك عليه شعره سنوات ولم يُجز.

(١٠) المقاليت: جمع مقلات، وهي المرأة التي لا يعيش لها ولد.

(١١) صفح: اسم رجل من كلب قتل غدراً في جوار بني عامر. البلق: سواد وبياض. مشهر: مشهور.

فــأوفُوا وَفَــاءً يَــغْــسِلُ الــذَمَّ عَــنْكُمُ ولا برَّ مِــن ضَــبَّاءَ والزَّيْــتُ يُعْــصَرُ
إذا قَرْقَــرَتْ فــي بِطْــنِ وادٍ حَمَامَــةٌ دعــا بــابنِ ضَــبّاءَ الحَمــامُ المُقَرْقِــرُ

تتمحور هذه الأبيات حول فكرة الصراع بين نسقين متضادين حول قضيّة أخلاقيــة، يــنجم عن تجاوزها في المجتمع الجاهلي آنذاك خطيئة كبيرة لا يمكن أن تتمحي من ذاكــرة القبيلــة أيــة قبيلة. إنها مسألة الغدر وعدم الوفاء بحماية المستجير، كما هو الحال في نموذج ابن ضبّاء في هــذا النص، الذي استجار بــ"عتبة بن جعفر"، ولكنّه خذله ولم يضمن له الحماية، الأمر الــذي أدّى إلــى مقتل ابن ضباء" " أجار فلم يمنع من الضيم جاره...".

ويوجّه النسق الأولي/صوت الشاعر هجاءً لاذعاً وساخراً نحو النسق الضدي الآخر/عتبــة بن جعفر، من أجل إبراز هذا الجانب اللاإنساني في موقفه من ابن ضباء، فيكون الهجاء وقتئذ آليــة ناجعة للنيل من خصمه وإشهار مساوئه في المجتمع.

ويبدو جلياً أن موقف بشر المتوتر من نسقه المضاد/عتبة بن جعفر كان مسوغاً في علتــه، لأن ابن ضباء هذا يجسد في ثقافة بشر نموذجاً إنسانياً لقبيلة بني أسد التي ينتمي إليها الشاعر. فهــو أي الشاعر يرى في هذا السلوك الذي أبداه عتبة بن جعفر تجاه ابن ضباء استهانة بقبيلة بنــي أســد من جهة، كما أنّه باعثٌ حقيقي لتكرار مثل هذا الفعل السلبي مع أي فرد من أفرادها في قابل الأيام.

ونلحظ الشاعر في مقطع الهجاء يقدّم وصفاً دقيقاً للموقف اللاإنــساني فــي عــالم النــسق الضدي، فهذا النسق لم ينقذ حياة ابن ضباء من القتل بأن أخلى سبيله، وجعله يهرب مــن الأعــداء، وإنما تمكّن الأعداء منه من غير أن يثأر له أو يدفع ديته كما تنص الأعراف الجاهلية:

فَلَوْ كُنْــتَ إذْ خِفْــتَ الــضّيّاعَ أسَــرْتَهُ بِقَــادِمِ عَــصْرٍ قَبْلَمــا هُــوَ مُعْــسِرُ
لأَصْــبَحَ كالــشَّقْراءِ لــم يَعْــدُ شَــرُّها سَــنَابِكَ رِجْلَيْهــا، وَعِرْضُــكَ أَوْفَــرُ

ويبلغ تواطؤ النسق الضدّي مبلغاً عظيماً في الإساءة إلى ابن ضباء رمز قبيلة بنــي أســد، عندما يتحول ابن ضباء إلى ضحيّة للعدو والمجير على حدٍّ سواء، فيبلغ الانتهــاك الخلقــي أوجــه لدرجة أنّ عتبة بن جعفر لم يمنع لحم من استجار به بعد الموت من الإهانة، كما يتبدى في صــوت النساء القائل:

تَظَــلُّ مَقاليــتُ النِّــساءِ يَطَأْنَــهُ يَقُلْنَ: أَلاَ يُــلقَى علــى المْــرءِ مِئْــزَرُ

بيد أن بشراً على الرغم من إمعانه في الكشف عن العيوب النسقية لنسقه المضاد، فإنــه لا يستغرب في الوقت نفسه مثل هذا الصنيع السيء الذي أظهره عتبة بن جعفر، نظراً لما يتسم به من

طبائع مألوفة ومشهورة في قبحيتها:

دَعـــا دَعْـــوةً دُودَانَ، وَهْـــوَ ببلـــدَةٍ قَليلٍ بهـــا المعـــرُوفُ، بـــل هـــو مُنْكَـــرُ

دَعــا مُعْتِبــاً جــارَ الـــثُّبورِ، وغَــرَّهُ أَجَـــمٌّ خَـــدُورٌ يُتْبَـــعُ الـــضَّأنَ جَيْـــدرُ

جَزيزُ القَفاَ شَبعَـــانُ يَـــرْبِضُ حَجْـــرَةً حَـــديثُ الخـــصاءِ وارِمُ العَفْـــلِ مُعْبَـــرُ

كان الشاعر يحاول أن يكون إنساناً فادياً أو مخلصاً لابن ضباء/ رمز القبيلة، بتفعيل ثقافة العمل والفداء، نظراً للمكانة السامية التي يحظى بها الرمز في القبيلة:

وقد كانَ عنـــدي لابـــن ضـــبَّاءَ مَقْعَـــدٌ نِهـــاءٌ، ورَوضٌ بالـــصَّحارى مُنـــوِّرُ

وتِـــسْعَةُ آلافِ بِحُـــرِّ بـــلادهِ تَـــسَفُّ النّـــدَى مَلْبُونَـــةً وَتُـــضمّرُ

ولكنّ النسق المضاد/ عتبة بن جعفر لم يترك لثقافة الفداء هذه سبيلاً بفعل تبرّؤه مـن القـيم الأخلاقية المقدسة في المجتمع الجاهلي، مما جعله رمزاً للشر والعار الأبدي، وهو ما يتـضح فـي حرص الشاعر على نمذجة هذا الرمز السالب، وجعله مثالاً لخلود فكرة الشر في التجربة الإنسانية، من خلال تضادها الدائم مع فكرة الخير والسلام التي توحي بهـا صـورة الحمـام فـي المخيـال الإنساني. وهذا ما نلحظه في قول بشر:

حَبَاكَ بها مَوْلاكَ عـن ظَهْـرِ بِغْـضَةٍ وَقُلِّـدَها طَـوْقُ الحمامَـةِ جَعْفَـرُ

....

إذا قَرْقَـرَتْ فـي بِطْـنِ وادٍ حَمَامَـةٌ دعـا بـابنِ ضَـبّاءَ الحَمـامُ المُقَرْقِـرُ

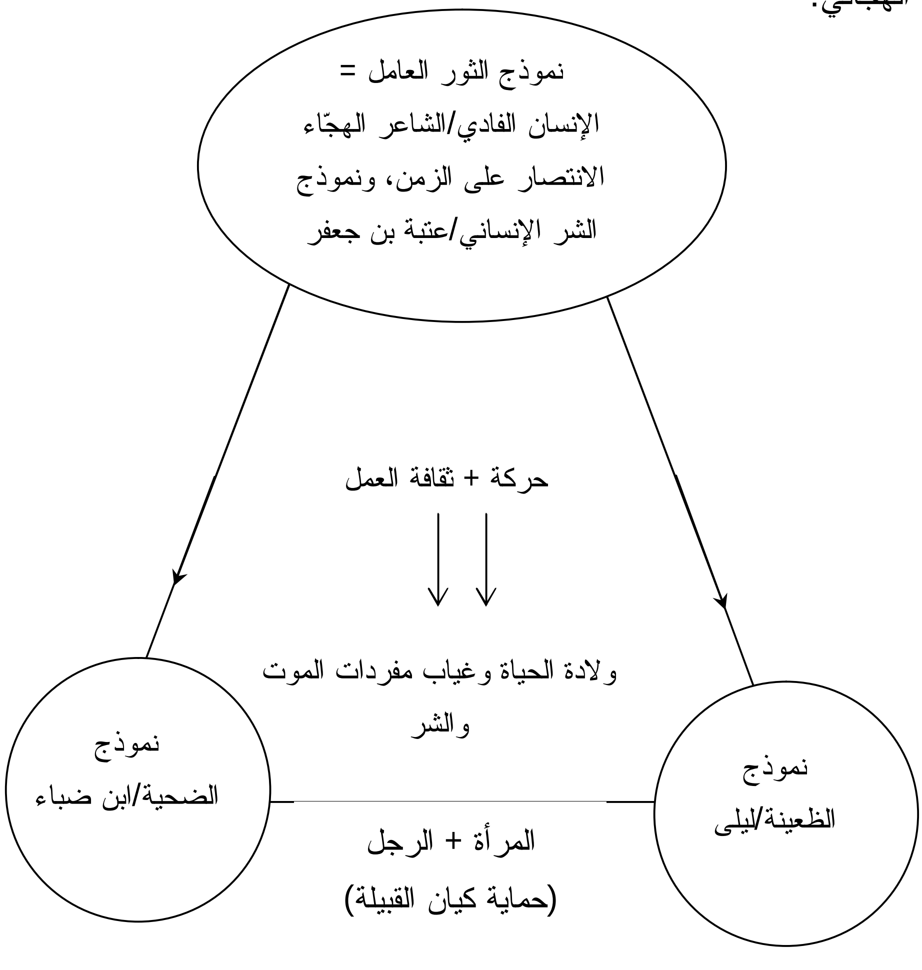
ولا يمكن للقراءة الثقافية أن تغفل ما تضمنه مقطع الهجاء هذا من صراعٍ أيديولوجي بـين الشاعر والمهجو، دون أن تكتشف علاقة جذرية ناظمة لحيثيات هذا الصراع، ومن ثم ربطه بفحوى الصراع الذي دار بين الشاعر والزمن عبر قناعه الحيواني النسقي.

إنّ هجاء الشاعر لعتبة بن جعفر يصبح فعلاً ممدوحاً ومنطقيـاً فـي رؤيتـه، لأن الهجـاء بوصفه سلطة كلاميّة مرتبطة بتعزيمات تنتمي إلى عالم الشر، ينزع إلى تقـويض سـلطة الخـصم والقضاء على وجوده المتحقق في الحياة.

ولأن الهجاء في ثقافة بشر يعدّ ممارسةً فاعلةً في إعزاز صورة الـذات وإبـراز مكانتهـا السامية عبر قتل نماذج الشّر؛ فقد أضحى الشر عند بشر خير وسيلة لمواجهة الشر، وهو مـا بـدا لأول وهلة في صراعه مع عتبة بن جعفر. لذا، فإن المؤول الثقافي يجد أنّ هذا الشر الذي انتهجـه

بشر في مقطع الهجاء، هو الشر نفسه الذي سكت عنه أو ارتضاه للصياد في لوحة الثور الوحشي، كما أنّه الثقافة نفسها المؤسسة على قانون التحدّي في مجابهة الزمن/الشر كما بدت أيضاً في مشهد الثور الوحشي.

وهكذا نستنتج أنّ نصّ بشر هذا يمثل بؤرة التوتر الذي أضحى الشاعر يواجهه مع الوجود في إطار علاقته العضوية بالقبيلة، وما يدور فلكها من نزاعات وصراعات دائمة. أي أن الشاعر أصبح يصنع رؤاه وأفكاره ومواقفه تجاه موضوعات الحياة الكبرى، انطلاقاً من فكرة العقد الاجتماعي المقدس الذي يصهره بالقبيلة. وبناء على هذا، فإن نسقية القناع/ الثور الوحشي تمثل نموذجاً علويّاً يحتذى في ثقافة بشر بغية مواجهة قيم الشّر والحفاظ على انسجام الذات وبناء كينونتها. فهذا النموذج العامل كما أسميناه هو الذي يوقف حركة الظعينة القسرية نحو الموت، كما أنّه نموذجٌ سلطوي يقتضي حضوره، في ظل تمسّكه أو دورانه في فلك القبيلة، حماية أبنائها من الغدر والقتل، وحتى لا يصبح ابن ضباء مأساة قابلة للتجدد في حياة القبيلة. ولعل بمكن الخطاطة التالية تجلية رؤية الشاعر لإشكالية الصراع مع الأنساق المضادة له في الوجود، كما بدت في هذا النص الهجائي:



ثانياً: الظعينة ونسقية النص المدحي:

وأما الظعينة في قصيدة المديح عند بشر بن أبي خازم الأسدي، فإنها تعدُّ نسقاً ثقافياً فاعلاً في ضوء فكرة الحرب والصراع الأيديولوجي كما تبدو في ثقافة بشر.

وإذا كانت قصيدة الهجاء قد أماطت اللثام عن ذات إنسانية انفعالية تتبنى ثقافة الرفض لكل ما يتضاد مع عقيدتها وفلسفتها، ومع كل إشكاليّة تزعزع قيمة الحياة وتهدّد الوجود الإنساني بالانقراض والموت؛ فإن قصيدة المدح تأخذ منحىً مغايراً ومحايثاً في الوقت نفسه لنسقية القصيدة الهجائية في ظل ارتباطها بموتيف الظعينة؛ إذ "إنّ خصائص وحدة المديح الجوهرية هي، دون استثناء بارز، تأكيد الحياة وتعميقها: إنقاذها أو الحفاظ عليها أو الصراع من أجلها أو إبرازها أو خلقها "[1]. وانطلاقاً من هذه الفكرة المحورية التي تبلورها قصيدة المديح، تحاول القراءة الثقافية معاينة المضمرات النسقية في القصيدة المدحية، ومن ثم استكناه الأبعاد الأيديولوجية والثقافية الثاوية في ما وراء المعنى الظاهر.

والنص الذي تروم القراءة الثقافية فحصه هنا يتكون من مقاطع ثلاثة هي: وصف الظعينة، ووصف الرحلة والناقة، ومديح عمرو بن أم إياس.

يقول بشر في المقطع الظعيني[2]:

أطلالُ ميَّةَ بالتِّلاعِ فمِثْقَبِ ... أضْحَتْ خَلاءً كاطراد المُذْهَبِ[3]

ذَهَبَ الأُلى كانوا بِهِنَّ فَعادَني ... أَشْجانُ نَصْبٍ للظَّعائنِ مُنْصِبِ[4]

فانْهَلَّ دَمْعِي في الرِّداءِ صَبَابةً ... إثْرَ الخَلِيطِ، وكُنْتُ غَيْرَ مُغَلَّبِ[5]

فكأَنَّ ظعْنهمُ غداةَ تحمَّلوا ... سُفُنٌ تكفَّأُ في خليجٍ مُغْرِبِ[6]

تتأسس هذه الأبيات على ثنائية ضدية وعلاقة جدلية بين موضوعتين: الطلل/الظعينة. فالتحول السلبي الذي طرأ على المكان جعله مثلاً للجدب والخواء الذي تنتفي معه صورة الحياة

(١) أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة-نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي-البنية والرؤيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص٥٠٦.

(٢) بشر، ديوانه، ص ص ٥٧-٥٨.

(٣) التلاع، ومثقب: موضعان. اطراد المذهب: تسلسل خطوط الذهب فيه بشكل منسق.

(٤) النصب: الإعياء والتعب.

(٥) الصبابة: رقة الشوق وحرارته. الخليط:اسم مفرد يعني الجمع، وهو الناس يختلطون فيما بينهم فيأتلفون.

(٦) تكفأت السفينة، إذا تمايلت. المغرب: المملوء.

وصفة الحضور الإنساني. فالمكان الحضاري الذي كان عابقاً بمقومات الحياة، بوصفه علامة على التئام الشمل وتوحّد الجماعة، أصبح الآن مكاناً متهدّماً يشي بقسوة الحرب التي تكره المجموع الإنساني على التخلي قسراً عن حضارة المكان التي أسسها عقل الإنسان.

ولذلك فإن بكاء الشاعر على الظعائن شكل شعيرة طقسية حاول من خلالها إحياء المكان اليباب "أضحت خلاء كاطراد المذهب"، وإحداث حالة الانبعاث الإنساني بفعل استحداث الذاكرة التي تحفظ الذكريات الإنسانية، وتسجل تاريخ أفعالها ونشاطها على صفحة المكان:

ذَهَبَ الأُلى كانوا بِهِنَّ فَعادَني ... أَشْجانُ نَصْبٍ للظَّعائنِ مُنْصِبِ

فانْهَلَّ دَمْعِي في الرِّداءِ صَبَابَةً ... إثْرَ الخَليطِ، وكُنْتُ غَيْرَ مُغَلَّبِ

ونلحظ الشاعر في هذا النصّ، وكعادته دائماً، يرفض الاستسلام لطللية المكان أو مأساوية الحرب، إنّه سرعان ما يلجأ إلى توظيف أدواته الثقافية الخاصة للخروج من أزمة الواقع، فهو يتخذ الناقة التي تتمتع بمزايا خارقة وسيلة لعبور واقعه المأزوم، وأملاً بابتعاث الحياة وتجديدها. يقول بشر مشبهاً ناقته بالحمار الوحشي(١):

ولقد أُسلي الهَمَّ حينَ يعودُني ... بِنَجاءِ صادقَةِ الهواجِرِ ذِعْلِبِ(٢)

حَرْفٍ مذكَّرَةٍ، كأنَّ قُتودَها ... بعد الكلال على شتيمٍ احْقَبِ(٣)

جَونٍ أضَرَّ بملمعٍ يعلو بها ... حدب الإكام وكل قاع مُجْدِبِ(٤)

ينوي وَسيقَتَها، وقد وسِقَتْ لَهُ ... ماءَ الوسيقَة في وعاءٍ مُعجِبِ(٥)

فَتَصُكُّ مَحْجِرَهُ إذا ما استَافَها ... وَجبينَهُ بحَوافِرٍ لم تُنْكَبِ(٦)

وتَشجُّ بالعَيْرِ الفلاةَ كأنَّها ... فَتْخاءُ كاسِرةٌ هَوَتْ مِن مَرْقَبِ(٧)

---

(١) بشر بن أبي خازم الأسدي، ديوانه، ص ص ٥٨-٦١.

(٢) نجاء الناقة: سرعة سيرها. صادقة الهواجر: الناقة تصدق في سيرها وتصبر عليه في الهواجر. الذعلب: الناقة السريعة.

(٣) الحرف الإبل: النجيبة الماضية. المذكرة: الناقة المتشبهة بالجمل خلقاً. القتود: جمع قتد، وهو خشب الرحل.الكلال: الإعياء. الشتيم:الكريه الوجه، يريد حمار الوحش. الأحقب:الحمار الوحشي في بطنه بياض.

(٤) الجون: الأبيض والأسود، وهو من الأضداد. الملمع من النوق والبقر: التي استبان حملها أو تحرك الولد في بطنها. الحدب: الغلظ من الأرض في ارتفاع.

(٥) وسقت الدابة: حملت.

(٦) صك الشيء: دفعه بقوة. المحجر: المساحة المحيطة بالعين. النكب: داء يصيب مناكب البعير وغيره.

(٧) تشج الفلاة:تشقها وتمضي فيها. العير:الحمار. الفتخاء:العقاب اللينة الجناح. المرقب:موضع المراقبة.

والعيـــرُ يُرْهِقُهَـــا الخبـــارَ وجحـــشُها   يِنْقضُّ خَلفَهُمـــا انقـــضَاضَ الكوكـــبِ[١]
فَعَلاُهمـــــا سَـــــبِطٌ، كـــــأنَّ ضَـــــبابَهُ   بجنـــوبِ صـــاراتٍ دواخِـــنُ تَنْـــضُبِ[٢]
فَتَجارَيـــــا شَـــــأْواً بَطينـــــاً ميلـــــه   هَيْهـــاتَ شَـــأوُهما وشـــأو ُالتَّوْلـــبِ[٣]
أو شِـــبْهُ خَاضِـــبَةٍ كـــأنَّ جَناحَهـــا   هِـــدْمٌ، تجاســـرُ فـــي رئـــالٍ خُـــضَّبِ[٤]

يشبه بشر هنا ناقته بـ"حمار الوحش" الذي يطارد أتانه في الفلاة من أجل إلقاحها، وهو مـا يظفر به في النهاية على حدّ وصف الشاعر:

جَـــوْنٍ أضَـــرَّ بملمـــعٍ يعلـــو بهـــا   حـــدب الإكـــام وكـــل قـــاع مُجْـــدِبِ
ينـــوي وَســـيقَتَها، وقـــد وســـقَتْ لَـــهُ   مـــاءَ الوســـيقَة فـــي وعـــاءٍ مُعجِـــبِ

ويصور لنا أيضاً في مقطع الحمار الوحشي حقيقة إصرار الحمار الوحشي على إنجاز نيتـه "ينوي وسيقتها"، المتعلقة بفكرة الولادة والإنجاب على الرغم من مقاومة الأتان له وهروبها منه:

فَتَـــصُكُّ مَحْجِـــرَهُ إذا مـــا اســـتَافَها   وَجبينَـــــهُ بحَـــــوافِرٍ لـــــم تُنْكَـــــبِ
وتَـــــشجُّ بـــــالعَيْرِ الفـــــلاةَ كأنَّهـــــا   فَتْخَـــاءُ كاسِـــرةٌ هَـــوَتْ مِـــن مَرْقَـــبِ
والعيـــرُ يُرْهِقُهَـــا الخبـــارُ وجحـــشُها   يِـــنْقضُّ خَلفَهُمـــا انقـــضَاضَ الكوكـــبِ

إن الحمار الوحشي من منظور التأويل الثقافي يوازي في حركته الوجودية حركة الظعينـة الراحلة، وكذلك حركة الشاعر بناقته نحو الممدوح، أي أن هذا الحمار الوحشي ما هو في جـوهره سوى نسقٍ قناعي رامزٍ إلى الشاعر نفسه في بحثه اللامتناهي عن الظعينة. فالرحلة التي يقوّم بهـا الحمار الوحشي مع أتانه في الفضاء الصحراوي كانت محفوفة بالمشقة والإرهاق "يعلو بهـا حـدب الإكام وكل قاع مجدب...، والعير يرهقها الخبار..."، لذا فإن صورة الرحلـة فـي عـالم الحمـار

---

(١) الخبار: ما لان واسترخى من الأرض، وساخت فيه قوائم الدواب.
(٢) السبط: المطر الواسع الكثير. صارات: اسم جبل. تنضب: شجر ضخمة، تقطع منها العمد للأخبية.
(٣) الشأو البطين: الشوط الواسع البعيد. الميل: مسافة من الأرض متراخية ليس لها حد معلوم. التولب: ولد الحمار.
(٤) الخاضب من النعام: الذي أكل الخضرة. الهدم: الشيخ الكبير. تجاسر: تطاول وارتفع رأسه. الرئال: جمع رأل، وهو ولـد النعامة.

الوحشي تسير في خطٍّ نسقي موازٍ لرحلة الظعينة، وكذلك رحلة الشاعر بما فيهما من تحديات وصراعات.

ولكننا نلحظ أنه على الرغم من اتساق المقاطع الثلاثة في هذا النصّ(مقطع الظعينة، ومقطع الحمار الوحشي، ومقطع المديح) في رحلة الشقاء، فإنها تتفق جميعاً في حركيتها القصدية الواعية نحو توليد الحياة من رحم الموت، وهذا ما تشي به فكرة المائية التي يبعثها الشاعر في المقاطع الثلاثة على التوالي:

مقطع الظعينة	فانْهَلَّ دَمْعِي في الـرِّداءِ صَـبَابةً	إثْرَ الخَليطِ، وكُنْـتُ غَيْـرَ مُغَلَّـبِ
	فكـأَنَّ ظعـنهم غـداةَ تحمَّلـوا	سُـفُنٌ تكفَّـأُ فـي خلـيجٍ مُغْـرَبِ
مقطع الحمار الوحشي	ينوي وَسيقَتَها، وقد وسِـقَتْ لَـهُ	ماءَ الوسيقَة فـي وعـاءٍ مُعجِـبِ
مقطع المديح	بحْرٍ، يفيضُ لمـن أنـاخ ببابـهِ	من سائلٍ، وثَمـالِ كـلِّ مُعَـصَّبِ

ويلحظ المؤول الثقافي لقصة الحمار الوحشي في هذا النصّ أنها وردت مختزلةً في تفاصيلها السردية، إذ من المعهود في القصيدة الجاهلية أن يرافق حمار الوحش أتنه، ويجوب بها عرض الصحراء بحثاً عن الماء؛ وما إن تقترب من ماء الحياة حتى تفاجأ بالصائد الذي يتربص بها ريب المنون ويرميها بسهام الموت، فيقتل بعضها ويهرب بعضها الآخر بعد أن يخيب حدسها في إنجاز الحلم وتحقيق ما تصبو إليه. وقد علّق علي البطل على غياب جانب الصراع في قصة الحمار الوحشي، لا سيما في قصيدة قافيّة لبشر بن أبي خازم، قائلاً:" فالشاعر يصور رحلةً فوق ناقة كأنّها حمارٌ وحشيٌ له أسرة، رحيب الصدر. ثم ينقطع هذا الجزء من الصورة، وكان من المتوقع أن يكمل الوصف الجسدي له وأسرته...، مما يشير إلى أنّ هذه الانقطاعات في الصورة سببها ضياع الأبيات التي جاءت بها هذه العناصر، وليس إهمالاً من الشاعر لها، وهذا الضياع كثيراً ما يعتور صور الحمار الوحشي..." (١).

إنّ تفسير علي البطل للانقطاعات المتحصلة في صورة الحمار الوحشي بعيد في جوهره عن جادة الصواب، فهو تفسير مسبق لا يستند تبنيه إلى عملية الفحص القرائي للنصوص الشعرية

(١) البطل، علي،الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨١.ص ص١٤١-١٤٢. والقصيدة القافية التي يشير إليها البطل هي:

أهمّتْ منكَ سلمى بانطلاقِ وليسَ وصالُ غانيةٍ بباقي

انظر القصيدة في ديوان بشر، ص ص ٢١٤-٢٢٠.

التي تحفل بصورة الحمار الوحشي، وحتى الثور الوحشي والقصص الحيوانية سواء أكان ذلك عند بشر أم عند غيره من الشعراء الجاهليين. ولابدّ من الإشارة إلى أن اختزال الشاعر للقصّ الحيواني في أية قصيدة يكون بطريقة قصديةٍ واعية، بحيث ينسجم هذا الاختزال في إشارياته ومراميه مع حركة الموضوعات والإشكاليات التي يحويها النصّ الشعري. ففي هذه القصيدة، مثلاً، اختزل بشر بن أبي خازم مضمون قصة الحمار الوحشي من خلال حذف كثير من عناصرها؛ إذ غابت في هذا المقطع حركة الجماعة في صحراء الحياة (الحمار الوحشي+ الأتن)، واقتصر الترميز على الحركة الفردية (الحمار الوحشي+ الأتان)؛ وهذه الحركة (حركة الحمار الوحشي مع أتانه) التي تتغيا تجديد الحياة بفعل الولادة لا ترد بتفاصيلها في قصة الحمار الوحشي في رحلته مع أتنه نحو الماء. وينضاف إلى ذلك أنّ مشهد الصّياد الماهر الذي ينتظر بفارغ الصبر مجيء الحمار الوحشي وأتنه إلى الماء يُحذف أيضاً في هذه القصة.

إنّ سببية الاختزال عند بشر في هذا النص تعود إلى أنّ حركة النصّ منذ البداية تدحض فكرة الصراع وهيمنة الموت على فكر الشاعر؛ لأن النصّ مبنيٌّ في أساسه على ثقافة العمل والأمل، وهو الأمر الذي ناقشه المؤول الثقافي في إطار الحديث عن فكرة المائية. كما نجد في مقطع الحمار الوحشي أنّ الصراع لم يكن صراعاً خارجياً(الحمار الوحشي+ الأتن+ الصياد) يفرض صورة المأساة والموت، وإنما بدا هذا الصراع داخلياً بين الحمار الوحشي وأتانه (الذكر والأنثى) من أجل صنع عالمٍ يعج بأسباب الحياة:

فَعَلاُهما سَبْطٌ، كأنَّ ضَبابَهُ ... بجنوبِ صاراتٍ دواخِنُ تَنْضُبِ
فَتَجارَيا شَأْواً بَطيئاً ميلُه ... هَيْهاتَ شَأوُهما وشأو التَّوْلبِ

وهذا المعنى المجتلى المرتكز على إعلاء قيمة الحياة ونفي صورة القتل في مقطع الحمار الوحشي، يتفق تماماً مع معنى ثقافة العبور من المأساة والحالة المأتمية (مشهد الظعينة) إلى لحظة تحقيق الحلم والاندماج بالممدوح/البطل المخلص، حيث ينتصر الشاعر على اليأس ويتجاوز محنة الواقع المؤلم بعد طول مكابدة وعناء. يقول بشر مادحاً عمرو بن أم إياس[١]:

فإلى ابنِ أمِّ إياس عمروٍ أرقَلَتْ ... رَتَكَ النَّعامَةِ في الجَديبِ السَّبْسَبِ[٢]

(١) ديوان بشر، ص ص ٦١-٦٣.

(٢) أرقلت في سيرها: أسرعت. رتك البعير: عدا في مقاربة الخطو. السبسب: المفازة.

أَرمـــي بهـــا الفَلـــواتِ ضـــامزَةَ إذا	سمِعَ المجــدُّ بهــا صَــريرَ الجُنْــدُبِ(١)
حتَّـــى حَلَلــتُ نُــسوُعَ رَحْــلِ مطيَّتـــي	بِفِنـــــاء لا بَـــــرمٍ ولا متغــــــضِّبِ(٢)
بَحْــــرٍ، يفــيضُ لمــــن أنـــاخَ ببابِـــهِ	مـــن ســـائلٍ، وثِمـــالِ كـــلِّ معــصَّبِ(٣)
ولأنْـــتَ أحيـــا مـــن فتـــاةٍ غَالهـــا	حَذَرٌ، وأشْــجَعُ مــن هَمُــوسٍ أَغْلَــبِ(٤)
الحـــافظُ الحــيَّ الجميــعَ إذا شـــتوا	والواهـــبُ القينـــات شـــبه الرَّبْـــرَبِ(٥)
والمـــانحُ المئـــة الهِجـــانَ بأسْـــرِها	تُزْجـــى مَطافِلُهـــا كَجَنَّـــةِ يَثْـــرِبِ(٦)
وَلَــرُبَّ زحْــفٍ قــد ســموتَ بِجمعِــهِ	فَلَبِـــسْتَهُ رَهْـــواً بـــأَرْعَنَ مُطْنِـــبِ(٧)
بـــالقومِ مُجتـــابي الحديـــدِ كـــأنّهم	أُسْــدٌ علـــى لُحُـــقِ الأياطـــلِ شُـــزَّبِ(٨)

يضفي الشاعر على ممدوحه في مقطع المديح صفاتٍ إنسانية نبيلة، لا تنفصم في دلالاتهـا وأبعادها عن عالم الحياة الذي ابتغى الشاعر تأسيسه على أنقاض المكان الطللي بعد غياب الظعينة. فالممدوح في رؤية بشر صانع لنعمة الحياة والبقاء من خلال أفعاله المرتبطـة بـالكرم والـشجاعة "بحر يفيض...، وأشجع من هموس أغلب...، الحافظ الحيّ الجميع...، والواهب القينات...، والمانح المئة الهجان...".

ومن الملامح التي يمكن رصدها في مقطع المديح، أنّ الشاعر لم ينس قـضيته المركزيـة الماثلة في رحلة الظعينة، وهذا ما نلمسه من خلال كثافة الحضور الأنثوي الدال في مقطع المديح " ولأنت أحيا من فتاة غالها حذر...، والواهب القينات شبه الربرب". ولا غرو في أنّ هذا الحـضور

(١) ضمز الحيوان: إذا أمسك بجرته في فيه فلم يجتر من القرع وغيرها. المجد:المجتهد في السير. الجندب: نوع من الجـراد يصرّ ويقفز ويطير.

(٢) النسوع: جمع النسع، سير عريض طويل تشد به الحقائب أو الرحال ونحوها. البرم: اللئيم، والضجر من كثـرة فـضول وغيره.

(٣) الثمال: الملجأ والغياث. المعصب:الفقير.

(٤) غالها: أخذها من حيث لا تدري فأهلكها. الهموس: الأسد الخفي الوطء. الأغلب: ذو العنق الغليظ.

(٥) الربرب: القطيع من الظباء أو بقر الوحش.

(٦) الهجان من الأشياء: اجودها وأكرمها أصلاً. المطافل: جمع مطفل، وهي ذات الطفل من الإنسان والحيوان.

(٧) الرهو: الساكن. اللبس: الشبه وعدم الوضوح. الأرعن: الجيش العظيم الجرّار. المطنب: الذي لا يرى أقصاه لكثرته.

(٨) اجتاب القميص والدرع: لبسه.الأياطل:جمع أيطل، وهو الخاصرة كلها. اللحق: الضامر. الشزّب:المضمّرات.

الأنثوي يجسد في واقع الحال إيمان الشاعر بمركزية المرأة/الظعينة في حياة المجتمع القبلي الجاهلي؛ لذا فقد تعددت الصور التي تشي في مجملها بهذه الهيمنة الأنثوية على فكر الشاعر ووجدانه، بوصفها أسَّ الحياة وقوامها.

وبناء على ذلك، فإن مقطع المديح يؤدي وظيفة نسقية مخاتلة، تهدف إلى صنع البطل المخلّص الذي يتجاوب مع طمع الشاعر ورغبته الجامحة في الحفاظ على وحدة الجماعة/القبيلة في الملمات " الحافظ الحيّ إذا شتوا""، والذي يحوّل المكان الجديب/الطلل الظعيني إلى جنّةٍ عابقة بالحركة والولادة والحياة:

والمانحُ المئةَ الهِجانَ بأسْرِها تُزْجى مَطافِلُها كَجَنَّةِ يَثْرِبِ

ولهذا بات قارّاً في وعي الشاعر أنّ هذه الجنّة "جنة يثرب"، التي تنعم بالسلم والخصب تحتاج إلى نموذج البطولة/عمرو بن أم إياس من أجل حمايتها وصون "مطافلها" وظعنها بثقافة السلاح، الذي يصنع معنى السمو الإنساني في المجتمع:

وَلَرُبَّ زحْفٍ قد سموتَ بِجمعِهِ فَلَبِسْتَهُ رَهْواً بِأَرْعَنَ مُطْنِبِ

بالقومِ مُجتابي الحديدِ كأنّهم أُسْدٌ على لُحُقِ الأياطِلِ شُزَّبِ

وأما القصيدة المدحية الثانية فإنها تناقش إشكالية رحلة الظعينة في إطار مديح الجماعة بدلاً من مديح الإنسان الفرد. وبالتالي، فإن هاته المدحة تتألف من ثلاثة مقاطع يمكن للقراءة الثقافية الفاحصة معاينتها وتأويلها من خلال المحاور التالية:

أ-وصف المشهد الظعيني.

ب-مشهد الصراع بين الثور والكلاب.

ج-نموذج الجماعة في قصيدة المديح.

وترى القراءة الثقافية أنّ موتيف الظعائن في قصيدة المدح كما هو الأمر في قصيدة الهجاء، يتحرك في فضاء النصّ ليكون بنية مركزية تتفاعل في تشكلاتها النسقية مع ما يضمره النص من آفاقٍ موضوعاتية. يقول بشر واصفاً المشهد الظعيني[(١)]:

بَانَ الخليطُ ولم يُوفُوا بما عَهِدُوا وزَوَّدوك اشتياقاً أَيَّةً عَمَدوا[(٢)]

(١) بشر، ديوانه، ص٨٢.

(٢) بان: بعد وانفصل. أيةً عمدوا: أينما قصدوا.

شَـــقَّتْ عليـــكَ نَـــواهَمْ حِـــينَ رِحْلَـــتِهم   فَأَ نتَ في عَرصَـــات الـــدَّارِ مُقْتَـــصَدُ[١]

لمَّـــا أُنيخَـــتْ إلـــيهم كُـــلُّ آبِيـــةٍ   جَلْسٍ ونُفِّـــضَ عنهـــا التَّامِـــكُ القَـــرِدُ[٢]

كـــادَتْ تُـــسا قِـــطُ منّـــي مُنَّـــةً أَسَـــفاً   معاهِدُ الحـــيِّ والحُـــزْنُ الَّـــذي أَجِـــدُ[٣]

ينطوي المشهد الظعيني على نقدٍ لاذعٍ يوجهه الشاعر للخليط بسبب انعدام وفائهم بعهودهم تجاه الشاعر/رمز القبيلة؛ وكذلك غياب تعهدهم بالتمسك بمبدأ العقد الاجتماعي، الذي يوحّد الجماعة في الإطار المكاني ضدَّ مفاهيم التبدّد والموت والبحث في المجهول.

إنّ حالة التوتر التي يبديها الشاعر إزاء حركة الخليط/ الظعينة تشي في واقعها بجدلية عميقة تتجلى في قصائد الحرب عند الشعراء الجاهليين، إنّها جدلية التحوّل/رحلة الخليط+الظعينة "بأن الخليط ولم يوفوا بما عهدوا..."، والثبات /الشاعر " فأنت في عرصات الدار مقتصد".

وينكشف لنا في هاته الجدلية الضدية أنها تتمحور، في تجليها، حول المكان الذي يشكل وعاءً يحفظ وجدان القبيلة، ومعاهد الحيّ من التلاشي والضياع أمام حركية الزمن ومتاهات الصراع؛ لأنّ "الهدم الذي أصاب الحضارة لا بدّ أن يفضي إلى تشرد جماعي، وهذا التشرد هو ما يؤرق الشاعر الجاهلي ويدفعه إلى نزعة نحو معطى متحضر ومستقر"[٤].

فالشاعر، كما يبدو، يبذل كلّ ما بوسعه من إمكانات فكرية وعاطفية من أجل إبقاء الجماعة/الخليط في حدود المكان الواحد، ولكنّه يفشل بالنتيجة في تحقيق ما يصبو إليه، لأنّ قرار الجماعة بهجرة المكان كان قصدياً واعياً، كما نفهم من قوله:

لمَّـــا أُنيخَـــتْ إلـــيهم كُـــلُّ آبِيـــةٍ   جَلْـــسٍ ونُفِّـــضَ عنهـــا التَّامِـــكُ القَـــرِدُ

ولهذا، فإن انفعال بشر ودهشته برحلة الخليط لم يأتِ من فراغ، فهو يحمل هذا الخليط مسئولية خواء المكان، واغتراب الإنسان ووحدته بعد الانضواء في روح الجماعة " شقت عليك نواهم حين رحلتهم...، كادت تساقط منّي مُنّةً أسفاً ".

(١) عرصات الدار: ساحاتها. مقتصد: من أقصدت الرجل: إذا طعنته أو رميته بسهم.

(٢) الآبية: الناقة المستعصية. ناقة جلس: شريفة وثيقة الجسم عظيمة. التامك: السنام. القرد: من قرد البعير والصوف: إذا تجعد وانعقدت أطرافه.

(٣) المنة: القوة.

(٤) اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، الجزائر، ١٩٨٠، ص١٥٨.

ولأن الشاعر أضحى ناقماً على فعل الجماعة/الخليط، ورافضاً في الوقت نفسه لمنطق التحول لدى هذا الخليط، فإننا نراه يبحث عن أدوات ثقافية علّها تعوّضه عن لذة الفقد. ولعلّ الناقة بما هي تشكيل أسطوريٌ حالمٌ من نسج الشاعر وخياله، تمثل نسقاً ثقافياً فاعلاً ومتكرراً عند بشر بن أبي خازم، يستعين به الشاعر بحثاً عن فرصة التطهير والخلاص من عناء التجربة المأساوية. يقول بشر مشبهاً ناقته المؤسطرة بالثور الوحشي(١):

ثـمّ اغتـرزْتُ علـى عَـنْسٍ عُـذافِرَةٍ … سِـيٌّ عَليهـا خَبـارُ الأرضِ والجَـدَدُ(٢)

كَأَنَّها بعـد مـا طـال الوجيـفُ بهـا … منْ وحْشِ خُبةَ موشـيُّ الـشوَى فَـرِدُ(٣)

طـاوٍ بِرَمْلَـةِ أَوْرالٍ تَـضيَّفَهُ … إلـى الكِنَـاسِ عَـشِيٌّ بـاردٌ صَـرِدُ(٤)

فَباتَ فـي حِقْـفِ أرطـاة يلـوذُ بِهـا … كَأَنَّـهُ فـي ذَرَاهـا كَوكَـبٌ يَقِـدُ(٥)

يجْري الـرَّذاذُ عَليـهِ وهـو مُنْكَـرِسٌ … كما اسـتكانَ لـشكْوى عَيْنِـهِ الرَّمِـدُ(٦)

بَاتَـتْ لَـهُ العَقْـرَبُ الأولـى بِنَثْرَتِهـا … وبَلَّـهُ مـن طُلُـوعِ الجبْهَـةِ الأَسَـدُ(٧)

فَفاجَأَتْـهُ، ولـم يَرْهَـبْ فُجاءَتَهـا … غُضْفٌ نَواحِـلُ فَـي أعناقِهـا القِـدَدُ(٨)

مَعْرُوقَةُ الهـامِ، فـي أشْـدَاقِها سَـعَةٌ … وللمَرافِـقِ فيمـا بَيْنَهـا بَـدَدُ(٩)

فَـأَزْعَـجَتْهُ ، فَـأَجْلَى، ثُـمَّ كَرَّلهـا … حامي الحقيقَـةِ يحمـي لَحْمَـهُ نَجِـدُ(١٠)

---

(١) بشر، ديوانه، ص ص ٨٢-٨٥.

(٢) اغترز:ركب. العنس: الصخرة في الماء. العذافرة: الناقة الشديدة الأمينة الوثيقة. سيٌّ عليها: أي سواء عليها. الخبار: التراب المجتمع بأصول الشجر. الجدد: الأرض المستوية.

(٣) الوجيف: ضرب من سير الإبل والخيل. خبة: اسم ماء. الشوى: أطراف الجسم. موشي الشوى: يريد الثور الوحشي. الفرد: الثور المنفرد.

(٤) طاوٍ: خمص بطنه من الجوع. رملة أورال: تلة من الرمل دون مكة. الكناس: مولج في الشجر يأوي إليه الوحش. الصرد: البرد.

(٥) الحقف: ما استطال من الرمل واعوج.

(٦) الرذاذ: المطر الضعيف. منكرس: منكب.

(٧) العقرب والأسد: برجان من بروج السماء.

(٨) غضف: غضف الكلب أذنه: أرخاها إلى مقدمه. نواحل: دقّ جسمها وهزل. القدد: جمع القد، وهو السير يقد من الجلد لخصف النعال.

(٩) معروقة الهام: قليلة لحم الرأس. البدد: بعد ما بين فخذيه من كثرة اللحم.

(١٠) أجلى: خرج من مكمنه مسرعاً. الحقيقة: ما يجب على الرجل حفظه وحمايته. نجد: شجاع، جريء.

فمارَســـتْهُ قلـــيلاً، ثُـــمَّ غَادَرهـــا مُجـــرَّبُ الطّعْـــنِ فَتَّـــالٌ لهـــا جَـــسَدُ[١]

تتدرج صورة الصراع بين الثور والكلاب في إطار جدلية الثبات والتحوّل التي بينها الناقد الثقافي في المشهد الظعيني، فالشاعر يسعى إلى التحرّر من الآلام القاسية التي خلفتها رحلة الخليط من خلال وسيطه الثقافي /الناقة، التي تملك قدرات كبيرة يعوّل عليها الشاعر بغية التأكيد على قيمة العمل الإنساني المؤثر في إعادة تشكيل المكان المهجور، وإحيائه بديمومة الحضوري الجمعي الإنساني.

تأتي قصة الثور في صراعه مع الكلاب مكتملة البناء في هذا النصّ الشعري كما نرى، إذ يقف الثور الوحشي وحيداً في مواجهة أعباء زمنه الليلي في ظل شجرة الأرطاة، التي يتوسم فيها القدرة على حمايته من عواصف الليل المطري وتوالي الأنواء عليه:

فَباتَ فـــي حِقْـــفِ أرطـــاة يلـــوذُ بِهـــا كَأَنَّـــهُ فـــي ذَرَاهـــا كَوكَـــبٌ يَقِـــدُ
يِجْري الرَّذا ذُ عَليـــهِ وهـــو مُنْكَـــرِسٌ كمـــا اســـتكانَ لـــشكْوى عَيْنِـــهِ الرَّمَـــدُ
بَاتَـــتْ لَـــهُ العَقْـــرَبُ الأولـــى بِنَثْرَتِهـــا وبَلَّـــهُ مـــن طُلُـــوعِ الجبْهَـــةِ الأَسَـــدُ

وما إن ينتهي الثور من صراعهِ مع الزّمن الليلي حتى يفاجأ بالكلاب التي يمنحها الشاعر صفة القسوة والرعب " غضفٌ نواحلُ في أعناقها القدد..، معروقة الهام في أشداقها سعة...، وللمرافق فيما بينها بدد". وهذه الكلاب كما نفهم من قول الشاعر كانت حريصة على أن لا تترك الثور يهنأ بالانتصار الذي تحقق بفعل ثباته أمام قوة الفعل الزمني " فأزعجته...فمارسته قليلاً". ولكن صمود الثور وثباته أمام سلطة الزمن منحته ثقةً بالنفس مكّنته من الانتصار على الكلاب في نهاية الصراع:

فمارَســـتْهُ قلـــيلاً، ثُـــمَّ غَادَرهـــا مُجـــرَّبُ الطّعْـــنِ فَتَّـــالٌ لهـــا جَـــسَدُ

إنّ اكتمال البنية القصصية في قصيدة المديح يعني بإشارة رامزة جنوح الشاعر إلى تقديم نموذجٍ حيّ وفاعلٍ لإرادة الحياة، من خلال تأكيد جدوى الثبات أثناء خوض غمار المعركة مع النقيض. وهو ما يقدم صورةً مثلى للتحدّي تغاير في تجلياتها تلك الصورة السالبة التي خبرها

(١) مارسته: عالجته. فتال: كثير الفتل يجيد فن القتال.

الشاعر في مقطع الخليط المتحول. فالثور في هذا النص نسقٌ ثقافي مضمرٌ يفتعله بشر لخلق النموذج الإنساني المثال الذي يؤدي ثباته في المكان، وبفعل اندغامه بالقبيلة الأم/ الأرطاة إلى تغيير مجريات الأحداث التي تقض مضجع الجماعة وتجبرها على التفرّق. فهذا الثور/ النسق الإنساني يلوذ بالطوطم/الأرطاة رمز القبيلة "فبات في حقف أرطاة يلوذ بها..."، ويتمسك بثقافة العمل في دائرتها على الرغم من شدة وطأة الزمن عليه " يجري الرذاذ عليه وهو منكرسٌ..."، فيؤدي ثباته هذا إلى إبراز تفوقه على الزمن الليلي المطري، مما يؤهله هذا الانتصار إلى ترميم الذات، واستشعار قوة فعلها في مواجهة الخصوم/ الكلاب النسقٌ المضمر للقبائل المعادية، ومن ثمّ الذبّ عن حمى القبيلة وظعائنها من خلال الثبات في وجه الآخر/العدو "ولم يرهب فجاءتها"، وتطهير الدّنس الذي لحق بالقبيلة بتكريس ثقافة سفك دماء النسق المضاد:

فمارَسَتْهُ قليلاً، ثُمَّ غَادَرها مُجَرَّبُ الطّعْنِ فَتَّالٌ لها جَسَدُ

إنّ تشبيه الشاعر لناقته الذكوريّة العاملة بهذا النسق الثقافي العامل/الثور الوحشي يدلّل على يقينه بانتصار حُلمه، وتجاوز حالة التغير والتحوّل إلى حالة الثبات التي كان ينشدها في المقطع الظعيني، وهو ما ينجح فعلاً في تحقيقه في مقطع المديح الذي يحتفي بالجماعة/بني بدر، ويؤسطر لثقافة الثبات الجمعي في إطار القبيلة الواحدة. يقول بشر في مديح بني بدر[(١)]:

لمَّا تخالجتِ الأهواءُ قلتُ لها: حَقٌّ عليكِ دُؤوبُ الليلِ والسَّهدُ[(٢)]

حتَّى تَزُوري بني بَدْرٍ فإنَّهُمُ شُمُّ العَرانين لا سُودٌ ولا جُعُدُ[(٣)]

لو يُوزنونَ كِيالاً أو مُعايَرَةً مالوا بِرَضْوى ولم يَعْدِلْهمُ أُحُدُ[(٤)]

القاعدينَ إذا ما الجَهْلُ قيمَ به والثّاقبينَ إذا ما مَعْشَرٌ خَمَدوا[(٥)]

لا جَارُهم يَرْهَبُ الأَحداثَ وَسْطَهُمُ ولا طَريدُهمُ ناجٍ إذا طَرَدُوا[(٦)]

(١) بشر، ديوانه، ص ص ٨٦-٨٨.

(٢) تخالجت الأهواء: تحركت واضطربت. دؤوب الليل: من دأب في العمل. إذ جدّ فيه. السهاد: الأرق.

(٣) شمّ العرانين: أي في أنوفهم شمم. الجعد: جمع الجعد، وهو البخيل اللئيم.

(٤) الكيال والمعايرة بين الشيئين: معاينتهما والمقارنة بينهما وزناً وقدراً ومكانةً. رضوى: جبل بالمدينة.

(٥) الجهل: الخفّة والطيش. الثاقبين: المضيئة وجوههم. خمدوا: ذهب ضوؤهم.

(٦) الأحداث: المصائب والنوب.

ومَـا حَـسَدْتُ بنـي بَـدْرٍ نَـصيبَهُمُ   في الخيرِ، دامَ لهمْ من غَيـريَ الحَـسَدُ!

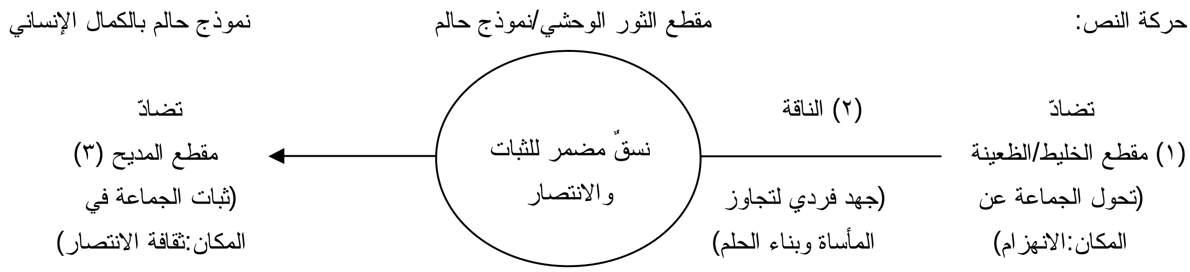
يرى الشاعر في "بني بدر" نموذجاً رائعاً وحالماً لوحدة الجماعة وثباتها على المبدأ؛ وهو ما يشكل نموذجاً إنسانياً يتضاد جذرياً مع النموذج الإنساني المتحول الذي تمظهر في مقطع الظعينة. فالمكانة السامية التي يؤكدها بشر لبني بدر" فإنّهم شمّ العرانين..."، لم يكن لتتوافر لهاته الجماعة لولا تمسكها بهوية الذات والمكان، وهذا ما جعلهم يتفوقون على غيرهم في سمة الحضور السلطوي، وسمو الفكر:

لـو يُوزنـونَ كِيـالاً أو مُعـايَرَةً   مـالوا بِرَضْـوى ولـم يَعْـدِلْهُمُ أُحُـدُ

القاعـدينَ إذا مـا الجَهْـلُ قـيمَ بـه   والـثّاقِبينَ إذا مـا مَعْـشَرٌ خَمَـدوا

ومن الملاحظ، أسلوبياً، في هذا المقطع أن بشراً يركّز في مديحه لبني بدر على أسلوب النفي" لا سودٌ ولاجُعدُ...، ولم يعدلهم أُحُدُ...، لا جارهم يرهب الأحداث وسطهم...، ولا طريدهم ناجٍ إذا طردُوا...، وما حسدتُ بني بدرٍ نصيبهم..."، إذ نجد أن هذا الأسلوب يضمر في طياته ثورةً واحتجاجاً مبطّناً على رحلة الخليط في مطلع النص؛ فلو استمسك ذلك الخليط بثقافة الثبات في الحدّ المكاني، وخاصية الوحدة الجماعية/القبيلة، لتمكّن من بلوغ هاته السلطة الاستعلائية النموذجية التي أنجزها بنو بدر، بوصفهم نسقاً ضديّاً لأنساق الضعف والتحول والاستسلام كما أبرزها النموذج الظعيني.

إن هذا النموذج الإنساني الثابت/المكتمل (بنو بدر: البدر: الاكتمال والنضوج والسمو والضياء) يغدو في رؤية الشاعر مطلباً مهّماً وفاعلاً في حالة الحرب والصراع؛ لأنه نموذج يضمن للإنسان لذة العيش والطمأنينة " لا جارهم يرهب الأحداث وسطهم..."، كما أنه يفرض احترامه على الخصوم قسراً بفعل امتلاكه لمقومات المنعة والدفاع عن الذات "ولا طريدهم ناجٍ إذا طردوا"، الأمر الذي يجعل من هذا النموذج الإنساني الجمعي الذي يتمناه الشاعر ضمناً "وما حسدت بني بدر..." رمزاً للثبات والبقاء يحول دون تكرار التجربة الظعينية. وبعد استكناه الأنساق المضمرة في قصيدة المديح عند بشر بن خازم لأسدي وتأويل دلالاتها المتعاضدة، يمكننا تمثل حركة الأنساق وجدلياتها في هاته القصيدة على النحو الآتي:



الخلاصة:

لقد أثبتت هاته الدراسة، بفعل توسلها بمنهج القراءة التأويلية الثقافية، أن الظعينة في قصيدتي الهجاء والمديح عند بشر بن أبي خازم الأسدي، تمثل نموذجاً حيَّاً لقدرة النص الشعري الجاهلي على إضمار الأنساق الثقافية ذات الأبعاد الفكرية والأيديولوجية المرتبطة بثقافة الحرب وجدليات الصراع، ومن ثمّ صوغ عوالم وجودية متنامية ومتنوعة الظّلال تعكس، في دلالاتها، حقيقة انفعال الشاعر الجاهلي بالقضايا والإشكاليات التي تؤرقه داخل مجتمعه، وتحفزه، تالياً، على خلق أدوات ثقافية يتجاوز بوساطتها وطأة الواقع المعيوش بعلاقاته الإنسانية، ورهاناته الزمانية والمكانية، الأمر الذي يسمح له بتشكيل معالم الحياة كما بدت في قصيدة (الحياة)المديح، والتعالي على كلّ نسق ضدي يحاول أن يقمعه أو يهيمن عليه كما تجلى في قصيدة (الموت) الهجاء.

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (٣) العدد (٣) جمادى الآخرة ١٤٢٨هـ / تموز ٢٠٠٧م

عمان في شعر حسن بكر العزازي

د. حامد كساب عياط *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/١٠/٩ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٢/٢٠

ملخّص

تحاول هذه الدراسة أن تتعرف على صورة عمان كما بدت في شعر حسن بكر العزازي، الذي قصر معظم شعر ديوانه "عيون سلمى" عليها، وقد جاءت هذه الصورة في ثلاثة أبعاد: الأول- البعد الوجداني الذاتي، الذي تجلّى في أربع صور: الأولى- صورة صلة الشاعر بعمان، بدا فيها على صلة وثيقة بها على الرغم من اغترابه عنها فترة متواصلة تزيد على ربع قرن لم يزرها خلالها إلا مرتين سريعتين، الثانية- صورة فراق الشاعر لها، إذ بدا فيها خائفا متألما مضطربا وهو يغادرها، الثالثة- صورة غربته عنها، وفيها ظهر تائها تلفّه الوحدة ويكتنفه اليأس والمرارة، الرابعة- صورة الشوق إليها الذي كان يعانيه الشاعر بعيدا عنها. الثاني- البعد الوطني السياسي، بدا فيه الشاعر معجبا بمواقف عمان السياسية والوطنية، فقد صورها تقدِّم هموم أمتها على همومها الخاصة، لا تدخر جهدا في البذل والتضحية، وفي هذا الشأن أشار الشاعر إلى نكسة سنة ١٩٦٧ التي حلّت بالأمة، وإلى دور عمان في التخفيف من وطأتها؛ ما أبعده عن اليأس وجلد الذات شأن كثير من الشعراء العرب المحدثين الذين قالوا في هذا الحدث الكبير، وما قربَّه من روح التحدي التي بدت في كثير من قصائده. الثالث- البعد الجمالي، الذي بدت فيه عمان - كما أحسها الشاعر - بصورة المرأة الجميلة المحبوبة، التي يفوق جمالها جمال سائر النساء، يرى مظاهر جمالها في كل ما له علاقة بها، كما يراها في أحلام نومه ويقظته، وفي صورتها متجسدة بطيف الخيال يزوره، وقد جاءت هذه الصورة الجمالية صورة مثالية غير مادية، ريفية بعيدة عن البهرج والتزويق.

Abstract

Amman in the poetry of Hasan Bakr Al-Azzazi

This study is an attempt to understand the picture of Amman as it was portrayed in the poetry of Hasan Bakr Al-Azzazi whose work “Uyoon Salma” was mostly devoted to it. The came in three dimensions: First: the emotional individual which was displayed in four pictures, These were: 1–The poet’s relationship with Amman where he seemed quite attached to it despite the fact that he was away from it for a quarter of a century during which he was able to visit Amman only twice, 2–The picture of the poet’s departure leaving the city in a state of fear, confusion, and pain, 3–The picture of the poet living in exile in which he appeared lonely and feeling bitterness and despair, 4–The picture of the poet feeling homesick living away from Amman. Second: the national and political dimension in which he admired Amman’s national and political positions, The poet portrayed Amman as giving more focus to national rather than local concerns. Amman has been described as sacrifice giver despite its limited resources. In this context the poet made reference to the 1967 defeat which happened to the nation and the role of Amman in reducing the impacts of this tragedy, A sense of defiance was apparent in his poems. Third: the aesthetic dimension in which Amman seemed to the poet as a beautiful beloved woman. Her beauty was seen in every thing that had to do with her. She was portrayed in the form of a shadow of imagination which visited him in his day and night dreams. This aesthetic picture came as idealistic rather than materialistic appearing as far from being artificial or decorative. The study sheds light on the classical grammarians’ explanation for this phenomena and conveys that this explanation is mainly contextual. It explains why these expressions exist in the language as being negated with no affirmative counterparts. It also classifies these expressions into different categories according to different reasons that make these expressions exist as being only negated.

* قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك.

المقدمة:

تحاول هذه الدراسة التعرُّف على عمان كما بدت في شعر حسن بكر العزازي(1)، فقد عبَّر الشاعر عن موقفه من هذه المدينة، وعن مشاعره المتوقدة تجاهها، وعن المعاني التي يرى أنها تحملها، والجماليات التي يحس أنها تتصف بها، ذلك الموقف وتلك المشاعر والمعاني والتصورات التي حوّلها خياله إلى قصائد ترسم صورتها كما تصوّرها أو أحسها. وغني عن القول، إن الإبداع الفني مهما حاول التعبير عن منشئه فإنه لا يتعدى أن يكون ظلالا باهتة لحياة خاصة يحسها هذا

(1) ولد الشاعر حسن بكر العزازي في عمان سنة ١٩٣٦م، وأنهى دراسته المدرسية فيها، ومن أساتذته عودة قموه في "دير اللاتين"، ومحمد سليم الرشدان في"كلية الحسين". ينحدر من عشيرة أصلها من قرية عاقر في فلسطين، استوطنت الكرك فترة من الزمن، ثم هاجرت إلى مادبا، حيث أقطعتها الدولة العثمانية جزءا من أراضي المدينة، ثم هاجر قسم من عشيرة العزازي إلى حوران وفيها اعتنقوا الإسلام، أما القسم الذي بقي في مادبا فظل على نصرانيته، ومن القسم الذين أسلموا هاجر جماعة إلى مصر واستقروا فيها. عمل الشاعر مدة قصيرة في الخليج العربي، قبل أن يغادر الأردن سنة ١٩٥٧ إلى هولندا طلبا للعلم والعمل، فنال شهادة الماجستير في العلوم السياسية من جامعة أمستردام، وعمل في إذاعة أمستردام منذ مطلع الستينيات حتى أصبح رئيسا لتحرير قسم الشرق الأوسط فيها. تزوج من فتاة هولندية رزق منها بابنته الوحيدة (سلمى)، وقد زار مسقط رأسه بعد هجرته مرتين: الأولى بُعيد النكسة سنة١٩٦٧م، والثانية سنة ١٩٨٢م حيث شارك في مهرجان جرش، ولم يمنعه من تكرار زياراته لعمان إلا المرض وملازمة المستشفيات في هولندا وخارجها، وقد أدى التهاب مفاجئ في عينيه إلى كفٍ بصره أواخر أيامه، توفي في١٩٨٣/١٢/١٦م، ودفن في الدنمارك. جمع شعره – أثناء إقامته في المستشفى سنة ١٩٨٢م– في ديوان سماه "عيون سلمى"، وتمثّل هذه الأشعار الشطر الثاني من فترة هجرته في أوروبا، ولا نعرف شيئا عن أشعاره قبل ذلك، وقد كان أغلب شعر ديوانه مقصورا على عمان، له عدة مخطوطات في الشعر والقصة والتراجم، كتب في مجلات عربية وأوروبية، وله مقالات في النقد الأدبي، وكتابات قصصية أذاعها باللغة الإنجليزية في إذاعات هولندا وأمريكا وأستراليا، وكانت هذه القصص تتحدث في الغالب عن هموم العمال العرب والأجانب في أوروبا، خاصة أنه قد عرف كثيرا من هموم هذه الفئة الكادحة عن قرب، فقد كان عضوا منتخبا في مجلس العمال الأجانب في هولندا. قامت دار البتراء بنشر ديوانه في١٩٨٣، وقد عرّف الشاعر بنفسه في توطئته لهذا الديوان بطريقته الخاصة، معبرا عن مشاعره الجياشة تجاه وطنه قائلا: "أنا نسمة صَبا أردنية هبَّتْ، وقد تكون مضت قبل أن يصلك هذا الديوان"، حسن حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، دار البتراء للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٣، ص١٧، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: حسن بكر العزازي، عيون سلمى، للمزيد من المعلومات عن حياة الشاعر انظر: حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، [توطئة الشاعر لديوانه]، ص١٥-١٧، و[مقدمة روكس بن زائد العزيزي] للديوان نفسه، ص٩-١٣، ومحمد سمحان، **مقالات في الأدب الأردني المعاصر**، جزء أول، وزارة الثقافة والشباب والآثار، عمان، ١٩٨٤، ص٤٧، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محمد سمحان، مقالات في الأدب الأردني المعاصر، ومحمد المشايخ، **الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن**، [مطابع الدستور]، عمان، ١٩٨٩، ص١٣٤، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محمد المشايخ، الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، وانظر: محمد على الصويركي الكردي، **عمان: تاريخ وحضارة وآثار، المدينة والمحافظة**، دار عمار، عمان، ١٩٩٩، ص٣٩٣-٣٩٤، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محمد الكردي، عمان تاريخ وحضارة، ومجموعة من الباحثين، **معجم أدباء الأردن: الجزء الأول: الراحلون**، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠١ م، ص٤١، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: مجموعة من الباحثين، معجم أدباء الأردن: الجزء الأول: الراحلون.

المنشئ، وفي أحسن الحالات فإنه يلامس هذه الحياة الخاصة ملامسة رقيقة من الخارج[١]، إلا أن العزازي قد كان مختلفا في ذلك، فهو نسيج وحده في رسمه صورة عمان في شعره، فقد برع في رسمها بشكل يتصف بالخصوصية ويتميز بالفنية والحيوية؛ ما أشار إلى شدة قربه منها، وتعلقه بها. وقد جاءت صورتها في شعره بأشكال عديدة أظهرته بصورة العاشق المتيم بها[٢]، وأظهرتها بصورة مثالية تكاد تشبه إلى حد بعيد صورة المدينة الفاضلة. وقد تجلت صورة عمان في شعر العزازي في ثلاثة أبعاد هي:

١- البعد الوجداني الذاتي، رسم الشاعر فيه صورة صلته بعمان، وصورة فراقه لها، وصورة إحساسه بالغربة بعيدا عنها، وصورة شوقه المتوقد إليها.

٢- البعد الوطني السياسي، رسم الشاعر فيه صورة عمان بما تمثله في نفسه من أمل في توحيد الأمة، وفي إزالة آثار النكسة، التي أصابتها سنة١٩٦٧.

٣- البعد الجمالي، رسم الشاعر فيه صورة عمان ممثلة بصورة المرأة المحبوبة.

ولا بدَّ قبل الدخول في الدراسة من الإشارة إلى أن العديد من الأدباء قد عنوا بالمكان الأردني في أعمالهم الشعرية، كعرار وحسني زيد الكيلاني ورفعت الصليبي وعبدالمنعم الرفاعي وحيدر محمود وخالد محادين وعائشة الخواجا الرازم وحبيب الزيودي...إلخ، وفي أعمالهم الروائية كعبدالرحمن منيف وزياد قاسم وسميحة خريس...إلخ، ولا بد من الإشارة أيضا إلى أن العديد من الدراسات قد عنيت بدراسة المكان – بتجلياته المختلفة - في الأدب العربي في الأردن ومنه الشعر، فقد درس تركي المغيض المكان بتجلياته المختلفة في شعر عرار[٣]، ودرس قاسم المومني الأرض في شعر عرار أيضا[٤]، ودرس محمد إبراهيم العضايلة المكان الأردني العام في الشعر الأردني المعاصر[٥]، ودرس عبدالله رضوان الأردن في شعر عرار[٦]، ودرس حسن ربابعة ما سمّاه ظاهرة المكان في ديوان "أغنيات للوطن" للشاعر قاسم أبو عين[٧] وهناك دراسات أخرى ليس هنا مجال حصرها أو إحصائها.

---

(١) عبدالرحمن منيف، **سيرة مدينة عمان**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤، ص٦، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: عبدالرحمن منيف، سيرة مدينة عمان.

(٢) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، [مقدمة روكس بن زائد العزيزي]، ص٩.

(٣) تركي المغيض، "جماليات المكان في شعر عرار"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد٤، العدد٢، ١٩٨٩، ص١٨٧-٢٢٥.

(٤) قاسم المومني، "الأرض في شعر عرار"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد٦، العدد١، ١٩٩١، ص١٧٣- ٢٠٩.

(٥) وذلك في رسالة ماجستير عنوانها "**المكان الأردني في الشعر الأردني المعاصر**"، جامعة مؤتة، ٢٠٠٣م.

(٦) عبدالله رضوان، "الأردن في شعر عرار"، **مجلة أفكار**، شهرية، ١٩٨٣، عدد٦٢، ص٧-٢٠.

(٧) حسن ربابعة، **المكان ظاهرة في ديوان اغنيات للوطن للشاعر قاسم أبو عين**، المركز القومي، إربد، ١٩٩٩.

المدخل:

كانت عمان في بداية نشأتها قرية صغيرة، استوطنها مهاجرون من بلاد القفقاس، فارّين بدينهم من بطش روسيا القيصرية، جذبهم إليها طبوغرافيتها التي تشبه طبوغرافية البلاد التي قدموا منها، وعينُ ماء جارية في واديـــها، شاركهم السكن فيها البدو المحيطون بها من جهاتها الأربع، وهي قبـــل ذلـــك المدينة الغنية بآثارها اليونانية والرومانية، وقد بقيت عمان على هذه الحال إلى أن اتخذت عاصمة للبلاد بعد تشكيل الكيان السياسي الأردني؛ فنمت القرية - حول المسجد الحسيني ومسجد الفتح - حتى صارت بلدة كبيرة، وازداد عدد سكانها بفعل ذلك زيادة كبيرة وسريعة، تلاه زيادات أخرى كبيرة ومفاجئة بفعل هجرات قسرية تعرض لها أشقاء في مناطق مجاورة، فوجدوا فيها أهلا احتضنوهم وملجأ آواهم، ثم اطّرد عدد سكانها بسبب النمو الاقتصادي الذي تمتعت به المدينة، والذي جذب إليها عددا كبيرا من أبناء الوطن الصغير من القرى والأرياف، وعددا لا بأس به من أبناء الوطن العربي الكبير، الذين وجدوا فيها مناخا مناسبا لنشاطهم الاقتصادي والسياسي.

وقد ذُكرت عمان في الشعر الأردني كثيرا كما أسلفنا، ولا غرابة في ذلك، فذكرُ المكان في الشعر العربي عامة أمر قديم، فقد ذكره الشعراء العرب في أشعارهم منذ أن عرفوا الشعر(1)، فابتدأوا به كثيرا من قصائدهم، ولكنَّ هذا المكان في هذه الأشعار لم يحتلَّ إلا جزءا بسيطا في بناء هذه القصائد؛ وبذلك فقد ظل مكانا جزئيا يعبِّر عن ذكرى مسترجعة، أو عن حنين إلى ماض غابر له علاقة بذلك المكان، أو عن تقليد سار عليه الشعراء اللاحقون على طريقة من سبقهم من أسلافهم، يذكرون فيه المكان المتروك الذي تفرّق عنه الأهل والأحبة، وسواء أكان هذا المكان حقيقة أم خيالا فهو في الحالين رمز لمكان مفقود وزمان ضائع، يحاول الشعراء أن يتشبثوا بهما، يتبعون ذلك بالغزل أو الرحلة اللذين يرمزان إلى الحياة والأمل(2).

وإذا كان اهتمام الشعراء العرب القدماء بالمكان اهتماما جزئيا فإن اهتمام الشعراء العرب المعاصرين والمحدثين به قد أصبح مختلفا، فقد جاءت كثير من قصائدهم مخصصة له(3)، وبعض

(1) انظر في ذلك مثلا: الزوزني، حسين بن أحمد(ت٤٨٦هـ//١٠٩٣م)، **شرح المعلقات السبع**، تحقيق يوسف علي بديوي، دار ابن كثير، دمشق-بيروت، ١٩٨٩م، والتبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد الشيباني(ت٤٢١هـ//١٠٣٠م-٥٠٢هـ//١١٠٩م)، **شرح القصائد العشر**، تحقيق فخرالدين قباوة، ط٤، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠م، وانظر: يوسف اليوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي**، دار الحقائق، [الجزائر]، [١٩٨٠]، ص١١٧-١٢٢، وانظر: عبدالله رضوان، **أدباء أردنيون**، ص١٥-١٨.

(2) عبده بدوي، "الغربة المكانية في الشعر العربي"، **مجلة عالم الفكر**، مجلد١٥عدد١، سنة١٩٨٤، ص٣٩.

(3) انظر مثلا قصيدة: "عمان" لعبدالمنعم الرفاعي، و"عمان" لسليمان المشيني، و"أغنية لعمان" لحيدر محمود، و"الخروج" لصلاح عبدالصبور، وقصيدتي "الطريق إلى السيدة، أنا والمدينة " لأحمد عبدالمعطي حجازي...إلخ.

دواوينهم مقصورة عليه[١]، غير أنه لا بد من التنبيه إلى أن المكان وإن كان موضوعا مشتركا بين الشعراء إلا أن أشعارهم فيه قد جاءت مختلفة، لأسباب كثيرة ليس هنا مجال تفصيلها، فالشعر ليس موضوعا وحسب وإنما هو تجربة وتشكيل خاصين.

ويظل السؤال الملح الذي يجب التنبيه إليه هو: لماذا جاء معظم ديوان "عيون سلمى" مقصورا على عمان كما أسلفنا؟ ولماذا كان تعلق الشاعر بها إلى هذا الحد مُغْفِلا ذكر غيرها من المدن التي يعيش فيها؟ فهل كان تعلقه بعمان تعلقَ الشاعر الرومانسي بمدارج الطفولة ومرابع الصبا؟[٢] أو هو تعلقُ من أحب في مدينته الأولى بساطتها وبراءتها؟ أو هو تعلُّق الشاعر بالمدينة التي يحلم بها ويتمنى أن يجدها؟ والتي كادت أن ترتقي في شعره إلى مرتبة المدينة الفاضلة - كما ذكرنا - التي يبدعها بخياله ويراها بأحلامه مليئة بالفضائل والجمال، والتي يطمح أن يعيش فيها بهناء وسعادة، وهل سر تعلقه بها أنه لم يعرف مدن هولندا التي هاجر إليها فيألفها ويمتزج بأهلها، فظل يشعر فيها بالغربة؟ أو أنه عرفها ولم يعجبه جوها الصاخب، ومزاج أهلها الذين لم يجد بينه وبينهم قواسم مشتركة في الرؤى والمواقف؟ أو أن هؤلاء لم يتفاعلوا معه فشعر برفضهم له، وأحس بغربته فيهم؟ وليكن السؤال بعد ذلك كله: مَنْ يرفض مَنْ؟ هل كان العزازي يرفض المكان الذي يقطنه، فظل يعايشه دون أن يشعر أنه يعيش فيه بسكينة، فكان المكان هو الذي يرفضه، فيتجه منه إلى مكان آخر يجد فيه نفسه وجذوره وهويته؟ وهل كان تعلقه بعمان تبعا لذلك ردة فعل لما لم يجده في نمط حياة المدينة الغربية التي هاجر إليها، حيث لم يجده إلا نمطا مختلفا عن النمط الذي اعتاد في عمان، ولم يجد المدينة الغربية إلا سرابا؟ وهل كانت عمان هي مدينته(قريته) التي كان يحلم أن يعود إليها هاربا من المدينة التي لم يشعر تجاهها بالألفة أو المودة؟ ولماذا لم يذكر الشاعر المدينة التي يقطنها مدة تزيد على ربع قرن لم يزر عمان خلالها إلا مرتين[٣] سريعتين؟! صحيح أن العزازي قد ذكر في مقدمة ديوانه فئة مخصوصة من أهل هولندا عامة، فأورد أسماء مجموعة من أطبائها الذين تعهدوه بالرعاية الطبية وأرسلوه إلى خارجها للعلاج وذلك في مقدمة ديوانه[٤]؛ معترفا بفضلهم عليه في هذا الشأن، ولكن الملاحظ أنه لم يذكر أحدا منهم في شعره فنعرف مشاعره نحوهم، إنه فقط يشعر بفضلهم عليه، ويقدر موقفهم الإنساني منه فترة مرضه. وما تجدر الإشارة إليه أن المكان عند

---

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص١٥، وراجع مثلا ديوان: "مدينة بلا قلب" **لأحمد** عبدالمعطي حجازي، و" قلبي وغازلة الثوب الأزرق " لمحمد إبراهيم أبو سنة، و"أغاني المدينة الميتة " لبلند الحيدري، و"عيون سلمى " لحسن بكر العزازي.

(٢) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص١٥.

(٣) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص١٥ ،٥٩، ٦٩.

(٤) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص١٦.

الأدباء عامة ليس موقعا جغرافيا وحسب، وإنما هو نسق مهم من أنساق أعمالهم الأدبية، يكتسب أهميته من درجة إحساسهم به وبساكنيه، حتى أنه ليحتل مكانة فنية قد تجعله بؤرة لإعمالهم أو بطلا فيها.

تجليات صورة عمان في شعر حسن بكر العزازي:

شكّل العزازي صورة لغوية شعرية بديلة عن صورة عمان الحقيقية، وقد ظلت هذه الصورة لديه قادرة على النمو والتشكل بأشكال عديدة حتى ملكت عليه ذاتَه؛ فعاش الشاعر في الغربة وطنا لغويا فنيا يرسمه لعمان في معظم قصائد ديوانه، وذلك في ثلاثة أبعاد رئيسة، ضمت تجليات صورتها المتعددة الجوانب، وهذه الأبعاد هي:

أولا ــ البعد الوجداني الذاتي:

إن الناظر إلى عمان من الخارج يرى جبالها وعماراتها وشوارعها وأحياءها، ويرى البون الشاسع بين مستويات بعض هذه الأحياء، وما يتبع ذلك من تباين في المستويات الاجتماعية والاقتصادية بين ساكنيها، ولكن العزازي لم يرها على أساس من هذه المعطيات المادية، ولم يرسمها صورة توحي بمثل هذه المظاهر المحسوسة، فقد كانت لديه صورة وجدانية خاصة تتعلق بها، ويقصر معظم شعره عليها بسبب هذا التعلق، بل إنه لما أراد أن يقول شعرا في غيرها – على قلة ذلك - بدأ بها، وكأنها افتتاحية خاصة للتبرُّك، فقد بدأ بذكرها عندما أراد أن يقول شعرا لجرش بمناسبة مشاركته في مهرجانها سنة ١٩٨٢، يقول:(١)

هل شفَّكَ الوجدُ أمْ ودعتَ أحبابا		أمْ هلْ تعلقتَ منْ عمانَ أسبابا
أمْ زاركَ الطيفُ في الأحلامِ منْ جَرسا		فخلتَ أنَّ صباكَ الغرَّ قدْ آبا

وصورة عمان التي تعلق الشاعر بأسبابها بعيدة عن التحديد الحسي كما ذكرنا آنفا، فقد استطاع الشاعر أن يلغي المكان المادي المساحي، وأن يُحِلَّ مكانه المكان الشعوري الخاص؛ وبذلك ارتفع بها من المكان ذي القيمة الفيزيقية المحددة إلى المكان ذي القيمة المثالية المطلقة، على نحو يلغي الصفة المادية فيها ليحل محلها التسامي المحض الذي يحسه تجاهها(٢) حتى ليبدو إحساسه بها كإحساس الصوفي المتوحد فيمن يحب، وكأن الله قد جمع له مدن العالم في واحدة؛ فلم يعد يحس بغيرها، فصارت بذلك مكانا يصنعه الوجدان وتحسه الروح، عبر عنه بقصائد عديدة ترسم جوانب صورتها المكتنّة في وجدانه، وتظهرها مكانا خاصا ومميزا، وتظهره كائنا يتميز بشدة إحساسه بها،

(١) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٥٩.

(٢) لوتمان. يوري، **مشكلة المكان الفني**: **جماليات المكان**، ترجمة سيزا قاسم، ط٢، عيون المقالات، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص٦٥.

وغني عن القول إن المكان محتاج - على الدوام - إلى الإنسان لكي يأخذ معناه وصورته، فلا يعود عندها مكانا مصنوعا من مكونات مادية جامدة، وإنما يصبح مكانا آخر حيا وحيويا، يُشْعِر ساكنَه بمعاني الإباء والشوق والأمل والجمال...إلخ، ومثل هذه الروح نجدها في قصيدة "الشبل" التي قالها الشاعر وقد رأى في زيارته السريعة الأولى لعمان سنة ١٩٦٧م أحد أطفالها الفقراء يبيع أقلام الرصاص في أحد شوارعها؛ ولكنه على الرغم من فقره كان عزيز النفس، "وعبثا حاولنا إقناعه بقبول ثمن أكبر لقلمه، فلما عرضنا عليه أن نشتري منه كل أقلامه أبى وقال: مش للبيع"(١)؛ وبذلك أصبحت عمان – التي تحمل معنى الإباء - لديه " مربضَ الأسد "(٢)، وأصبح هذا الطفلُ الصغير "الشبلَ" فيها(٣)، يقول العزازي مخاطبا زوجته بتأثير هذا الموقف الذي يلامس قيما عالية في نفسه ترتبط بقيمة عمان لديه:(٤)

لا تعجبَنَّ وهذا مربضُ الأُسْد   أن تلتقي بالإبا فيهِ وبالرُشْدِ
فالأُسْدُ ما أكلتْ إلا إذا افترستْ   ولا استطابتْ سوى ما طابَ بالطَّرْدِ
حياؤها أنْ تغضَّ الطرفَ مكرمةً   لا هيبةُ الخصمِ قادتها إلى الودِّ
دلّتْ على الأسَدِ الضرغامِ صولتُهُ   شأنَ الضياغمِ إنْ تُحيي وإنْ تُرْدي

وقد تجلى البعد الوجداني الذي ظهرت فيه عمان في شعر حسن بكر العزازي في الصور الأربع التالية:

١ – صورة صلة الشاعر بعمان:

لجأ الشاعر إلى شخصية أمه في قصيدة "سلوت عمان؟!"(٥)، فتصورها تسأله مستهجنة طول غيابه عن مدينته التي يحبها، منكرة قطعه صلته بها، متهمة إياه بنسيانها، وبعدم الاشتياق إليها، وقد جعل الشاعر عنوان القصيدة الجملةَ الأولى في البيت الأول منها؛ ما يعني أهمية هذا الموضوع وإلحاحه عليه، وقد أتبعت أمه هذا السؤال بأسئلة كثيرة أخرى ذات معان مشابهة، وتراه يلوذ بالصمت وقد أخذته المفاجأة بهذه الأسئلة المتوالية؛ فتظّنه بصمته يقول لها: نعم، سلوتُها؛ فتجيبه بصوت خفيض غير مصدقة: هذه عمان!! "من يسلو مغانيها؟!"(٦)، ومن لا يشتاق إليها؟! ويلامس

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٩.
(٢) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٦٩.
(٣) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٦٩.
(٤) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٦٩.
(٥) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٤١.
(٦) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٤١.

هذا العتاب الشديد وترا مشدودا في نفس الشاعر، فتنثال رؤاه، وتجيش عواطفه، ويلجأ في قصيدته إلى أساليب جملة الطلب(استفهام، استفهام إنكاري، دعاء، أمر) المعبرة عن ألوان من المشاعر والأحوال القلبية التي يحسها، علَّها تساعده على البوح بمكنونات نفسه، التي تهمس هي أيضا بما تكنُّه تجاه عمان همسا بما يحمله هذا الهمس من قرب وإشعار بالصدق، ولنلاحظ تكرار حرف السين بصوته الهامس أيضا في "سلوتَ، يسلو، سلوتَها، تسلو، فسلْ، وسلْ، واسألْ"؛ ودوره الواضح في هذا الهمس الرقيق الموجه من الأم المحبة إلى الابن المحبوب في شأن محبوبته في سائر الأبيات، وما لحروف أخرى مشابهة كالشين والصاد والضاد من أصوات هامسة مشابهة تؤدي الوظيفة ذاتها، هذه الأصوات المتلوّة بقافية (الألف) المساعدة أيضا على البثِّ والتعبير عن الألم والحزن وغيرهما من مكنونات النفس المشابهة الأخرى، المسبوق بحرفي (الياء والهاء) اللذين لهما القيمة نفسها من البث والتعبير، بل إن اجتماع هذه الحروف معا في آخر كل بيت(يْها) ليعطي هذه الآهة الطويلة المعبرة عن الألم والحزن للبعد عنها:(١)

سلوتَ عمانَ ؟! مَنْ يسلو مغانيها؟! وهلْ تطيبُ ربًا إلاّ روابيها؟!
أما افتقدتَ فيها صِباً وملعبَهُ ؟! ألمْ تشُقْكَ عيونٌ للمها فيها؟!
سلوتَها ؟!...فهلِ السلوانُ شارتُهُ فيضُ الدموعِ على الخدينِ تجريها؟!
وكيفَ تسلو رؤىً ما زلتَ تعهدُها؟! فسلْ عيونَكَ ما أجرى مآقيها؟!
وسلْ فؤادَكَ عمّا باتَ يوجعُهُ؟! أهلْ بهِ النارُ؟ واسألْ عمَّ يذكيها؟!

وتبدو شخصية أم الشاعر لائمة من نوع مختلف، فهي تلوم على توهّم انقطاع صلة الشاعر بعمان، وليس على نشوئها واستمرارها شأن اللائمات العاذلات، كما تبدو هذه الشخصية أيضا قناعا بسيطا يتقنع الشاعر به ليُظْهِرَ من خلاله مشاعره الخاصة تجاه عمان بهذه الصورة الدافئة الرحيمة، وذلك بأسلوب متميز بالحنان الأمومي يشبه الحنان الذي تظهره أمه له، وهو بهذه الطريقة الفنية الدرامية يحاول أن يخلق جوا يساعده على البوح بكثير مما يريد البوح به عن صورة صلته بعمان، كما يساعده أيضا على الابتعاد عن رتابة الشعر الغنائي الذي غلب على أكثر قصائد ديوانه، إن هذا الحوار المتخيل يكاد أن يكون حديثا دراميا داخليا – نجويا - يعبر الشاعر من خلاله عن مشاعره التي يحسها تجاه عمان، وبالتالي فإن صورة أمه(القناع) التي يتخيلها تلومه على عدم تواصله معها هي صورة نفسه اللوامة التي تلومه على الابتعاد عنها.

وإذا كان العزازي يحس بحنان عمان التي تحاوره أمه في شأن ابتعاده عنها؛ فإنه يرى هذه

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٤١.

المدينة في الواقع السياسي والاجتماعي والإنساني أما تحمل صفات الأم وسجاياها(١)، فقد أسكنت "في قلبها كل العرب...فصاروا لها الأبناء، وصارت لهم الأم التي لا تفرق بين واحد منهم"(٢)، والأم بطبيعتها مفطورة على الحنان، مجبولة على العطف والرحمة... وهي قادرة على منح ذلك لأبنائها جميعا(٣)؛ وبفعل هذا الإحساس فقد نشأ بين الشاعر وبينها رباط وثيق جعل لها في قلبه كل هذا الحب، فرآها عظيمة عظمة الأم في عيني طفلها(٤)، وصارت صلته بها وثيقة متفردة، وجاءت صورتها بناء على ذلك متفردة "عمان...لا نظير لها"، يعجز الشاعر نفسه عن وصفها:(٥)

عمانُ لفظٌ ومعنىً لا نظيرَ لها   في النطقِ قاطبةً أو في معانيهِ
ولا ربى كربى الأردن صامدةً   تزري بطعم الردى مهما تعانيهِ

وعلى عكس إحساس بعض الشعراء العرب المعاصرين والمحدثين بمدنهم فإن العزازي لم يشعر بانقطاع صلته بعمان، على الرغم من طول غيابه عنها، فهي المدينة التي يجد فيها ما يبحث عنه من رؤى وأحلام، فهي المدينة التي فتحت ذراعيها لكل عربي من مختلف أرجاء الوطن الكبير، ولكل وطني من مختلف أنحاء الوطن الصغير كما أشرنا، فجاء أبناؤها " وطنيون: يحبون وطنهم، ويحبون أمتهم، ويكرهون أعداءها...وكنا نحس بين أهالي... عمان مشاعر أخوية نكاد نلمسها بأيدينا، فنجد الناس قريبين من بعضهم بعضا "(٦)، وكأنهم يأخذون هذه الصفة من معنى اسم مدينتهم(٧)، ومن صفات أهلها المتميزين " بالانفتاح والاستقبال والحرارة

---

(١) منصور نصرة، **القرية في الشعر العربي المعاصر**، مركز إسكندرية، الإسكندرية، ١٩٩٦، ص٢٠٩، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: منصور نصرة، القرية في الشعر العربي المعاصر.

(٢) رناد الخطيب، **عمان في عيون الشعراء**، أمانة عمان الكبرى، عمان، والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤، [مقدمة حيدر محمود] للكتاب، ص٥، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: رناد الخطيب، عمان في عيون الشعراء.

(٣) منصور نصرة، **القرية في الشعر العربي المعاصر**، ص٢٠٩.

(٤) يرى باشلار أن الأطفال يرون "الأشياء مكبرة"، باشلار. جاستون، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، وزارة الإعلام، ودار الجاحظ، بغداد، [١٩٦٣؟]، ص١٨٤، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: باشلار. جاستون، جماليات المكان.

(٥) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٥.

(٦) أمين شقير، "عمان في عيون العمانيين: حياة عمان السياسية والثقافية: شهادات: الشهادة الثالثة"، (**عمان واقع وطموح: قضايا الثقافة والبيئة والعمران: أوراق ووقائع أعمال مؤتمر عمان: واقع وطموح"٢٧-٢٩حزيران، ١٩٩٥، إعداد وتحرير هانيي الحوراني وحامد الدباس**)، مركز الأردن الجديد للدراسات، عمان، ١٩٩٦، ص٤٤.

(٧) أطلق الملك اليوناني بطليموس فيلادلفوس(٢٧٥-٢٤٧ ق.م) على عمان اسم Philadelphia، ومعناه المحبة الأخوية؛ ما يوحي بالرحمة والألفة والأخوة، عبد الرحمن منيف، **سيرة مدينة عمان**، ص١٢٧، وانظر: محمد الكردي، **عمان: تاريخ وحضارة وآثار "المدينة والمحافظة"**، ص١٦،٤٩، وسميرة عوض، " لا غريب في عمان"، **عمان كما يراها المثقفون**، إعداد رابطة الكتاب الأردنيين، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢، (سلسلة كتب ثقافية: كتاب الشهر،١١٢)، ص١٤١.

والمودة "[١] ومن البيئة المتسامحة التي ولدت المدينة في كنفها، حيث " التقى التسامح الشركسي بالتسامح البدوي"[٢]، لقد أحب الشاعر في عمان صفاتها، وصفات أهلها، فجاءت صورتها جميلة مشرقة محبوبة:[٣]

لا تسألونيَ عمّا في حبِّها قدْ دهاني
عمانُ أهلٌ وربْعٌ ومنبعٌ للحنـــــــانِ

فقد أصبحت لدى الشاعر الرَّبْعَ الذين يفخر بهم، والأهل الذين ينجدونه إذا ما حزبته المصاعب، كما أصبحت لديه نبع الحنان الذي ينهل منه؛ وبذلك فقد شعر في كنفها بالأمان، فصارت الأم التي يشعر بأمومتها، في حين أراه يحس غيرها من مدن الغربة – وإن لم يذكرها في شعره - زوجة أب لا تشعره بحنان، ولا يحسُّ في كنفها بأمان.

وبسبب تعلق الشاعر بعمان فإن صورتها لم تفارق خياله، فهي كلُ رحيم وجميل لديه، ولنلاحظ طبيعة الصورة الرحيمة والجميلة التي يُظهر الشاعرُ عمان بها، المتمثلة في كونها أما، وفي كونها لحنا عذبا، وأغنية جميلة، وقصيدة معلقة برموش العين بما توحي به صورة التعليق من معنى ارتفاع القيمة والنفاسة والأهمية التي عرفناها للمعلقات في الشعر الجاهلي، وهي كذلك الذكر الذي يلهج به على الدوام حتى تستغرقه حالات خاصة في حبها تشبه حالة الاتحاد عند أهل التصوف كما أشرنا؛ فيصلي متهجدا في محرابها، يدعو ربه متضرعا أن يعيده إليها، ومن الطبيعي أن ينعكس هذا الشعور الرقيق المرهف على شعر الشاعر، فيأتي شعره مليئا بالعاطفة المتوقدة، ولا ينبغي لصيغ الفعل الماضي المتكررة في الأبيات التالية " كانت(مكررة)، تهجد، انطوى، ألفيناه" - أن تأخذنا بعيدا، فالشاعر لا يقصد بها الزمن الماضي الذي مضى وانقضى فقط، وإنما يريد بها الماضي والحاضر الذي يعيشه والمستقبل الذي يأمله:[٤]

عمان كانت له لحنا وأغنيةً وكانت الأمَّ والأردنَّ كان أبا
كانت قصيدته كانت معلقة على الرموش تناجي الجفن والهُدُبَا
بها تهجد ليلا حين نسمعُهُ إذا انطوى الليلُ ألفيناهُ منتحِبا

وإذا كان الشاعر يرسم لنا صورة صلته بعمان، وصورة موقفه منها على لسان أمه التي تعاتبه في طول غيابه عنها فإنه يكمل رسم صورة هذه الصلة من خلال قصيدة "باقة"، التي يصور

(١) أمين شقير، "عمان في عيون العمانيين: حياة عمان السياسية والثقافية، الشهادة الثالثة"، ص٤٣.
(٢) عبدالرحمن منيف، **سيرة مدينة عمان**، ص٩٢.
(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٧.
(٤) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٧٥.

فيها مشاعره تجاه ابنته سلمى، حيث تبدو صورتها أملا بالمستقبل المشرق، وإذا كان الشاعر قد فقد بعض الأمل بفعل ما أصابه من خيبات الأمة وانكساراتها، وبفعل ما تعرض له من آلام وأسقام وبُعْدٍ عن عمان فإن ابنته سلمى تعيد إلى نفسه بعض الأمل بأن يلمَّ الدهرُ شملَه بها، وحُقَّ لنا أن نسأل: هل كانت سلمى هي عمان؟ التي تمنى الشاعرُ أن يجمع الدهرُ شَملَه بها عندما قال:[١]

إن دهرا يَلُفُّ شملي بسلمى لزمانٌ يهمُّ بالإحسانِ

وحُقَّ لنا أن نسأل أيضا: هل كانت(عيون سلمى) هي عيون عمّان التي قال من أجلها أغلب شعره؟ والتي تكاد أن تنزل من نفسه منزلة تعلو منزلة ابنته سلمى نفسها، ولنلاحظ رهافة مشاعر الشاعر تجاه ابنته، ورقة عباراته المعبرة عن حبه لها في قصيدة "باقة"، التي قالها فيها وقد جاءته تزوره في المستشفى، تحمل باقة من الزنبق عذبة الشذى تقول له ببراءة الطفولة: يا بابا "عندما تزيح الممرضة العصابة عن عينيك...سترى أنها صفراء"[٢]، غير مدركة أن أباها قد فقد بصره، فنجده يقول لها بكل عذوبة ورقة: " يا عيوني أنت يا سلمى، ما خلق الباري كسلمى، أنت...عبير الزهر، عيني شاهدت منك...أحلى ما بحوّا، أنت نورُ العين"[٣]، وظنناه سيستطرد بالمزيد من الجمل والعبارات المشابهة المعبرة عن مشاعره الأبوية الرحيمة تجاهها، أو أنه سيتوقف عند هذا الحد من العبارات والجمل، ولكننا نجده ينتقل من ذلك إلى رؤيا شعرية أخرى، فيفاجئنا بقوله: "إن سلمى مثل عمان!"[٤]؛ فتكون عمان لديه هي المشبه به، وسلمى هي المشبّه أو الشبيه بما للمشبه به من ميزة الزيادة في الصفة على المشبه، إنه ليشبه المعلوم بالمجهول، فحب ابنته الذي وصفه لنا حب كبير كما عبّر عنه، ولكن يبدو أن حبه لعمان أكبر من ذلك، بدلالة عبارته "إن سلمى مثل عمان التي لم تزل في خاطري والعين ضوا"، إن الشاعر بعد أن شكّل ملامح المشبه ابنته سلمى بهذا الجمال الفائق جعلها "مثل عمان"، تاركا لنا تخيّل جمال صورة عمان بعد ذلك، بل إنه ليجعل سلمى رسولا يحمِّلُها رسائله إليها؛ ما يشير إلى المكانة العالية التي تتمتع بها في نفس الشاعر، التي تفوق عن

---

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٧٥، والبيت لحسان بن ثابت:

إن دهرا يَلُفُّ شملي بجُمْلٍ لزمانٌ يهمُّ بالإحسانِ

حسان بن ثابت(ت٥٤هـ//٦٧٤م)، **ديوان حسان بن ثابت**، حققه وعلق عليه وليد عرفات، دار صادر، بيروت، ١٩٧٤، ج١ص٥١٧، والبيت منسوب أيضا إلى عمر بن أبي ربيعة:

إن دهرا يَلُفُّ شملي بسُعْدى لزمانٌ يهمُّ بالإحسانِ

عمر بن أبي ربيعة(ت٢٣هـ//٦٤٤م– ٩٣هـ//٧١٢م)، **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨، (كتاب التراث، ٢)، ص٢١٩.

(٢) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٥.

(٣) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٣٥.

(٤) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٣٥.

مكانة أقرب المقربين منه:(١)

يا عيوني أنتِ يا سلمى وما خلق الباري كسلمى ثمّ سوّى
أنتِ نورُ العينِ في ظلمائِها وعبيرِ الزهرِ في روضٍ مروّى
حينَ غابَ النورُ، عينيْ شاهدتْ منكِ عبرَ الأذنِ أحلى ما بحوّا
إنَّ سلمى مثلُ عمانَ التي لمْ تزلْ في خاطري والعينِ ضوّا
خبريها يا سليمى إنَّ في ذكرِها العاطرِ للحبِّ سموّا

وإذا كان الشاعر يوجه الخطاب إلى نفسه بلسان أمه بضمير المخاطِب القريب في قصيدة "سلوتَ عمان؟!" فإنه يوجهه إلى ابنته سلمى(المخاطَبَة) المشبهة بعمان بالأسلوب المباشر القريب نفسه؛ ما يشير إلى قرب عمان منه، وشدة صلته بها، ولنلاحظ أن صورة صلة الشاعر بالمدينة قد أتت من خلال صورتي راحمتيه: أمه، وابنته(٢)؛ وبالتالي فإن عمان متصلة بالشاعر على الدوام، ماضيا وحاضرا ومستقبلا، فأمه تمثّل الماضي والحاضر وابنته تمثل الحاضر أيضا والمستقبل.

ونتيجة لإحساس الشاعر بحنان عمان وبقوة صلته بها فإنها لا تبدو لديه موطن صراع اجتماعي أو طبقي، وإنما مكان دفء وألفة، فهي منسجمة مع ريفها، متحدة بالطبيعة المجاورة لها، وقد ظهرت صورة هذا الريف الهادئ من خلال صورة الريف الأردني المتصل بها بشكل مباشر أو غير مباشر، وهي صورة جميلة هادئة تُشْعِر بالألفة، فالشاعر يبحث عن الطبيعة الرحيمة المليئة بالمناظر الموحية بهذه الصفة، فنراه يصور لنا شجر الدفلى يقبّل وجه نهر الشريعة، والقُمْري يجاذب الجنادب رخيم الألحان، والرعاة يعزفون ويغنون، وهذا جو يحس الشاعر فيه بقدر كبير من الدفء والتواصل والسعادة، والرومانسيون بطبيعتهم متعلقون بالطبيعة وبالريفيين وبالرعاة الودعاء، الذين يحتفظون ببساطتهم بعيدا عن ضوضاء المدن(٣) وضجيجها. ويرسم العزازي صورة هؤلاء الريفيين في بعض ضواحي عمان القريبة "البيادر، وناعور"، معجبا بما بينهم من صلات إنسانية

(١) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٣٥.

(٢) كما أشار الشاعر إلى زوجته إشارتين سريعتين، في الأولى ذكرها بكنيتها، شاكيا لها شدة غرامه بعمان:

يا أمَ سلمى غرامُ الحرِّ يضنيهِ البينُ أبعدَهُ والشوقُ يدنيهِ

حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٥.

وفي الثانية ذكرها بالضمير الدال عليها، وذلك عندما هزّه موقف الطفل الذي يبيع أقلام الرصاص في أحد شوارع عمان، عندماأبى أن يبيعه القلم بثمن أكبر من ثمنه الحقيقي أو أن يبيعه أقلامه كلها عندما أحس أنه يريد أن يتصدق عليه، يقول:

لا تعجبَنَّ وهذا مربضُ الأُسْدِ أن تلتقي بالأبى فيهِ وبالرُشْدِ

حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٦٩.

(٣) عيسى يوسف بلاطة، **الرومانطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠، ص٥٨.

يحبها، وهو عندما يصور هذه الأجواء الزاخرة بمكونات الريف الأردني من بيادر الحصاد والمذرّين و"هبوب الهوا " فإنه يشعر بالراحة والسعادة، ونراه يكرر حرف الاستفهام(هل) في كل بيت عندما يرسم مثل هذه الصورة؛ ما يوحي بشدة تعلقه بهذه الأجواء، وبصورها المختزنة في وجدانه، وكأنه يحاول أن يطمئن على استمرار وجودها في هذا الريف:[١]

هلْ الشريعةُ فيّاضٌ كعادتِهِ؟ وهلْ تقبِّلُهُ الدفلى على الثَّغْرِ؟
هلْ للجنادبِ موسيقى منغمةٌ؟ وهل تغنّى على ألحانِهِ القمري؟
هلْ الرعاةُ إلى الأغنامِ قد دبكوا على المزاميرِ حتى مطلعِ الفجرِ؟
وفي البيادر هلْ "هبَّ الهو ا"[٢] وشدا له المذرّي فأشجى الروحَ بالسّحْرِ؟
وهلْ بناعورَ ظلَّ الظبي يشردُ من لفحِ الهوى ويطيلُ الوصلَ بالسرِّ؟

ويبدو أن مثل هذه اللوحة الكبيرة المليئة باللوحات الجزئية صورة محببة لدى أكثر الشعراء العرب المهجريين[٣]، يحنّون من خلالها إلى الأجواء الريفية الهادئة التي افتقدوها في مدن الصخب والاغتراب، ومثل هذه الصور الجميلة المعبرة عن الاتحاد بالمحيط والانسجام معه نجدها عند الشاعر في مواضع كثيرة أخرى من ديوانه[٤]، ويبدو العزازي في هذا الشأن متأثرا بأسلوب عرار من حيث عنايته ببيئة الريف الأردني وتعلقه بها، باعتبار ذلك مظهرا جماليا رومانسيا يحبه الشاعر، وباعتباره مؤشرا وطنيا دالا على الانتماء أيضا.

وقد بدت عمان كذلك - في شعر العزازي- في وصل دائم معه، فهي تبادله حبا بحب، ولنلاحظ قوله في قصيدة "أين النشامى؟": "ماذا فعلتُ؟! وماذا هم به فعلوا؟!"، وأراه يعني عمان بالضمير المنفصل "هم"، مستحسنا مواصلتها حبَها له، الذي " لا يجفو" ولا ينقطع ليصل مرة أخرى، إنه حب مستمر لا تزول ذكرياته من نفسه حتى تفارق روحه جسده:[٥]

ويلي من العشقِ ويلي من جريرتِهِ ماذا فعلتُ وماذا همْ بهِ فعلوا
عشقُ الغواني وصالٌ تارةً وجفا وعشقُ عمانَ لا يجفو ولا يصلُ

---

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٢.

(٢) إشارة إلى ما كان يردده المذرّون من أهازيج شعبية خلال ممارستهم عملهم في بيادر الحصاد، من مثل:

"هبْ الهوا يا ذاريْ كيْلَةْ بَلا مصاريْ
هبْ الهوا يا ياسينْ يا عذاب الدرّاسين!"

(٣) أحمد بسام ساعي، **حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه**، دار المأمون، دمشق، ١٩٧٨م، ص٤٤١، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سورية.

(٤) انظر مثلا: حس بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٤٣،٢٥.

(٥) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٤٣.

مزقــزقٌ كعصافيــر ٍ مفــرِّخةٍ بين الجوانحِ أو كالجرحِ يندملُ
لكنَّ آثارَهُ في النفسِ باقيةٌ حتّى يزيلَ ندوبَ الأنفسِ الأجلُ

ولا بد من التأكيد على أن تصوير الشاعر لعمان بهذا الشكل المثالي دليل على حبه لها، وتعلقه بها، فنجده يعمد إلى خلق صورتها حسبما يحب ويرغب، ليتخيل أنه يسكنها عندما تفوته حقيقة العيش فيها، فيعمد إلى استحضارها وهي البعيدة عنه إلى مكانه وزمانه الخاصين؛ وبذلك فإن العزازي يحمل عمّانه معه أينما حلَّ أو ارتحل، فهي لديه مكان نفسي داخلي خاص يعيش فيه بهناء، ويتمتع بجماله متى شاء وكيف شاء، وتبدو لديه صورتها بأبهى هيئة يمكن تخيلها.

لقد جاءت صورة علاقة العزازي بعمان صورة رحيمة، فهي المدينة الوادعة التي يألفها أبناؤها ويتواصلون معها، وجاء أهلها على شبه منها متواصلين محبين، وكثيرا ما يحدث التشابه بين الإنسان والمكان الذي يسكنه، فالمجتمعات تكون على صورة المدن، فللمدن شخصية أو روح تنتقل عبر الأجيال(١)، وسر خاص يطبع ساكنيها بطابعها، وقد كان لعمان سر صغير خاص بها يجعل الإنسان فيها أكثر رحمة ورقة وتواصلا، ويكمن هذا السر في أنها "لا تبقي من يعيش فيها على علاّتِه، بل تجعله إنسانا آخر أفضل قليلا أو كثيرا...إن عمان تعمِّنُ أي تؤنسن من يسكن...فيها، فالعماني من دمشق هو أفضل من الدمشقي الحاف، وكذلك العماني من يافا، أو من السلط، أو من الكرك، أو من بني حسن، أو بني خالد، وهو غير أهله الأولين، لقد أنسنت عمان الشاعر مصطفى وهبي التل، ذلك الحوراني العصبي على دمشق، فأصبح عمّانيا، وسع قلبه الكبير العرب وغير العرب، وجعلت عمان من...النجدي الأديب عبد الرحمن...منيف ثائرا يحمل عمان الوحدة والثورة في قلبه أينما ذهب"(٢)، لقد صور العزازي عمان بصورة المدينة الوادعة، المليئة بمعاني التراحم والمحبة، ولم نرَ من خلال شعره أي صورة توحي برفضه لها أو بقطيعته معها شأن بعض الشعراء العرب المحدثين الذين رفضوا مدنهم، أو شأن بعضهم الآخر الذين كانت مدنهم منهم في موقع الضد، فعمان عنده مدينة ارتبطت صورتها بصورة الأم الرؤوم أو الابنة المحبة، أو بصورة الريف الذي يألفه أهله ويحبونه، فظل يتواصل معها بكل مشاعر الرحمة والألفة، بل إنه

(١) انظر: أوينموس. جان، "الإنسان والمدينة"، **الإنسان والمدينة في العالم المعاصر: ١٣مقالة في هذه المواضيع لمحاضرين ومفكرين فرنسيين**، تعريب كمال خوري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧، ص٥-٩، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: أينموس. جان، "الإنسان والمدينة ".

(٢) هاني السعودي، "عمان في عيون العمانيين: المهن والحرف والفئات الاجتماعية: شهادات: الشهادة الثانية"، **(عمان واقع وطموح: قضايا الثقافة والبيئة والعمران:أوراق ووقائع أعمال مؤتمر "عمان واقع وطموح "٢٧-٢٩حزيران، ١٩٩٥)**، إعداد وتحرير هاني الحوراني وحامد الدباس، مركز الأردن الجديد للدراسات، عمان، ١٩٩٦، ص٩٢.

ليعدُّ بُعْدَهُ عنها وانقطاع صلته بها عقوقا وكذبا "في محبتها"، والقرب منها صلة رحم "وهدى ونورا...وإيمانا":(١)

والبعدُ يا ربِّ زورٌ في محـــبتها   يظلُّ في أحسنِ الأحوالِ بهـــتانا
وقربها صلةُ الأرحامِ مـــنزلة   هدىً ونورا لمن يهـــوى وإيمانا

٢ - صورة فراق عمان:

مثلما أحس العزازي بحنان عمان وباستمرار صلته بها، فقد أحس بفراقها صعبا على نفسه، فصور هذا الإحساس وهو يطل عليها من نافذة الطائرة المقلعة به منها، فبدا متألما حزينا، تسكب عيناه الدموع وهو يلقي عليها نظرة الوداع، ولاستكمال رسم هذه الصورة نجده يشخِّص من نفسه شخصا آخر يخاطبه، فيصور بؤس حاله ساعة رحيله عنها: فعيناه تودعانها تدوران في أرجائها مذهولتين، وتودعان أحبابه فيها بكل مشاعر الحزن والألم، ولنلاحظ أن أبيات الشاعر التي رسم هذه الصورة تزخر بالجمل الفعلية المليئة بالحركة والاضطراب، المعبرة عما يعتمل في نفسه من الاحتراق الداخلي المصور للشدة التي يعانيها، والمتمثلة بالعيون الحائرة، والنظرات المتقلبة، وصورة التشييع التي قد توحي بتشييع الموتى، ولنلاحظ الأفعال التي يستعملها لتوديع عمان في قصيدة "طائر الأشواق" التي توحي بالخوف والاضطراب والألم، "تجيلُ طرفا...دوارا، حارتْ عيونك، تشيّعُها، لبئس يوما، وقفنا كي نودعها، نلثم أحجارا وأشجارا ":(٢)

تجيلُ طرفاً على عمانَ دوارا   والدمعُ يهطلُ منْ عينيكَ مدرارا!
حارتْ عيونُكَ في دارٍ تشيُّعها   قبلَ الرحيلِ أمْ الأحبابَ والجارا
لبئسَ يوما وقفنا كي نودعَها   فيهِ ونلثمُ أحجارا وأشجارا

ولما كان شعر العزازي عواطف ذائبة ومشاعر رقيقة تجاه عمان، فقد ابتعد شعره فيها عن الجزالة والفخامة، واقترب من الرقة والسلاسة، فهو كغيرة من الشعراء العرب المهجريين يرسل نفسه في شعره إرسالا، فيأتي هذا الشعر سهلا منسابا، والشاعر المغترب عامة لا يقف كثيرا عند ميزة الجزالة، ولا يتعامل مع البديع وما شابهه من محسنات، فهي تتطلب نوعا من الاستقرار والراحة النفسية(٣)، ما يفتقر إليه العزازي والشاعر في الأبيات التالية يرسم صورة أخرى لفراقه عمان، فيستحضر صورة يوم القيامة بما فيه من خوف وذهول يصيب الناس، يضيف إليها صورة

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٨٠.
(٢) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٧٣-٧٤.
(٣) عبدة بدوي، " الغربة المكانية في الشعر العربي "، ص٣٨.

أخرى موحية بمثل هذا الخوف متمثلة بالعنقاء، التي يتصور أنها تختطفه من حضن عمان، فلا يعود بمقدوره العودة إليها، إلا أن الشاعر على الرغم من اتكائه على هذه المرجعيات العقيدية والأسطورية يسوق صورة خوفه وذهوله بأسلوب شعري سلس بعيد عن التعمّل والتصعيب كما ذكرنا، ويجب التنبيه مرة أخرى إلى تركيز الشاعر على الجمل الفعلية التي تدفع بالحركة المتلاحقة والمؤدية إلى الجيشان العاطفي، "حانت الساعة، وَجَفَتْ، مارتْ، تذكي، أحسبها، باتَ، تبَّ، كانا، صارا":[١]

وحانتْ الساعةُ الكبرى فما وجفتْ أرضٌ كقلبكَ أو مارتْ كما مارا
غداةَ طارتْ بنا في الجوِّ طائرةٌ وقودُها لوعتي تُذكي بها النارا
ما كنتُ أحسبُها عنقاءَ مغربةً أو أن (حنظلةً) قدْ باتَ طيارا
تبَّ الرحيلُ وتبتْ ساعةٌ شهدتْ مرَّ الفراقِ فلا كانا ولا صارا

ولنلاحظ إحساس الشاعر – في الأبيات التالية - بزمان الفراق الذي يعيشه بعيدا عن عمان، فهو زمان تيه وحياة ضياع، ليس لها من حصيلة إلا الخيبات المتواصلة، وجمع الأصفار بعضها إلى بعض؛ ما يدعوه إلى الاعتذار لعمان عن هذا الفراق[٢]، لنلاحظ وقع هذا الفراق على نفسه، فهو يعيشه أعواما طويلة من الأشواق المحرقة، وسنوات مديدة من التيه والحيرة، بما في السنوات من معنى الشدة والصعوبة، كما إنه يعيشه ليالي، بما فيها من معانى السواد والظلام والمحاصرة:[٣]

عشرونَ عاما من الأشواقِ والصبرِ مرَّتْ فكيفَ انقضَتْ؟ واللهِ لا أدري!
جرى بها الدهرُ تكذيبا لمَنْ زعموا أن الزمانَ الذي نخشاهُ لا يجري
تلك الليالي وهي في نظري صِفْرٌ يضاف بهذا البين للصِفْرِ
بلى وربكِ يا عمانُ معذرةً فلا تعدّي سنيَّ التيهِ من عمري

---

(١) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٧٣-٧٤، وحنظلة الوارد ذكره هو حنظلة بن صفوان الرسّي، انظر: ابن حبيب، أبو جعفر محمد بن حبيب بن أبي أمية بن عمرو الهاشمي البغدادي(ت٢٤٥هـ//٨٥٩م)، **المحبّر**، رواية أبي سعيد السكري، اعتنى بتصحيحه إيلزه ليختن شتيتر، دار الآفاق الجديدة، بيروت، [ت]، ص١٣١،٦، وانظر: ياقوت الحموي(ت٦٢٦هـ//١٢٢٥م)، **معجم البلدان**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٩م، ج٣ص٤٣-٤٤، ويقال: "حَلّقَتْ به عنقاء مُغرِب"، كناية عن استحالة رجوعه، الثعالبي، أبو منصور عبدالملك بن محمد بن إسماعيل(ت٣٥٠هـ-٩٦١م//٤٢٩هـ-١٠٣٧م)، **التمثيل والمحاضرة**، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو، دار إحياء التراث العربية، القاهرة، ١٩٦١م، ص٣٦٥.

(٢) كرر العزازي كثيرا هذا الاعتذار في مواضع أخرى من ديوانه، انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٧٥-٧٦.

(٣) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٣١.

إن شخصية العزازي لتظهر عارية في لحظة فراقها عمان إلا من آلامها، فنراه يضرع إلى الله أن يرحمه من هذا الفراق(العذاب)، تارةً يدعوه بصيغة الجمع "الله يرحمنا، البين ضيعنا، نار...في حنايانا "، وتارةً أخرى بصيغة المفرد "يا ربِّ(مكررة) في البين، عندي، صرتُ، لم أجارِ، أنا، أعبُّ"، إن تكرار الدعوات إلى الله والتضرع إليه في شأن فراقه عمان بهذه الصيغ الكثيرة دليل على ما يعانيه الشاعر جرّاء هذا الفراق، ثم إنه يوسِّع صورة إحساسه بفراقها فيصور نفسه مترددا حائرا كأنه قد أضاع بوصلته التي يهتدي بها، فيبدو "أحير من ضب "، مرددا بألم عبارة "اللّهْ يرْحَمْنَا"[(١)] التي يرددها أهل عمان عند شعورهم بمثل هذا العذاب، فقد كان الشاعر يحس بألم الفراق، وبعدم الراحة في أي مكان يقطنه عداها، حتى وإن كان جنات تتدلى "تينا ورمانا"، في حين كان يرى عمان جنته الوارفة وإن كانت قفرا بلقعا، يقول في قصيدة "صَبَا عمان":[(٢)]

اللهُ يرحمُنا!! فالبيـــــنُ ضـيَّعَنا	والشوقُ نارٌ تلظّـى في حنايانا
يا ربِّ في البيـنِ! إنَّ الأرضَ مفقرةٌ	ولو تدلَّـتْ تينـا ورمـّانا
وإنَّ عمانَ عنـدي جنةٌ أُنُفٌ	لو أقفرتْ بقيتْ روضا وبستانا
يا ربِّ صرتُ بهذا البينِ أحيرُ مـن	ضبٍّ وإنْ لمْ أُجارِ الضبَّ نسيانا
أنا القطـاةُ اهتـداءً في محبتِها	ومن هواها أعبُّ الكأسَ نشـوانا

٣ - صورة الغربة عن عمان:

قال الشعراء العرب في الغربة المكانية كثيرا، ما دفع أديبا مثل أبي الفرج الأصفهاني إلى أن يضع كتابا سماه "أدب الغرباء"[(٣)]، ليدلل من خلاله على عنايتهم بها، كما أضاف مقاطع نثرية في هذا الموضوع إلى الأشعار التي جمعها. وقد كان الشعراء الرومانسيون عامة يشكون غربتهم في الحياة، دون أن يخصصوها بمكان محدد؛ حتى كادت المدينة أن تصبح لديهم رمزا للغربة الرومانسية[(٤)]، ويبدو لي أن أكثر غربة العزازي هي غربة رومانسية، فهو هارب من محيطه المادي الذي يعيش فيه في مدن هولندا، حالم بما يسدُّ فراغ روحه الذي لا يجده إلا في عمان، فصوّر نفسه في هذه الغربة مفردا في جزيرة تحيط به حواجز كثيرة تمنعه من الخلاص من هذا الظرف الصعب؛ فيتملكه اليأس من إمكانية العودة، ويشبِّه ظرفه هذا بظرف طارق بن زياد وجنوده

---

(١) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٧٩.

(٢) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٧٩.

(٢) انظر: حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٧٩-٨٠.

(٣) الأصفهاني، **أدب الغرباء**، نشره صلاح الدين المنجد، دار الكتاب، بيروت، ١٩٧٢.

(٤) عبدالقادر القط، **في الأدب العربي الحديث**، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٢، ص١٢٧.

منقطعين معزولين في بلاد الأندلس؛ فيسأل نفسه: "أين المفر؟"[١]، مستعيرا هذه الجملة من خطبة طارق نفسه في جنوده آنذاك ليجعلها عنوان قصيدته، الذي تتولد فيه الدلالة الكلية للقصيدة(أزمة الشاعر في الغربة)، فهو وحيد مفرد، يبحث عن المفر، وإلى أين يتجه في فراره ليجد المكان الآمن الذي يبحث عنه؟ فالبحر يحيط من كل جانب، ومن وراء البحر أسوار بعضها وراء بعض، ومن ورائها حواجز أخرى من الأشواك والأفاعي والصخور والصحاري، كل هذه الجزئيات في الصورة يريد الشاعر أن يرسم لنا من خلالها صعوبة ظرفه في الغربة بعيدا عن عمان:[٢]

كلَّما فاضتْ بي الأشواقُ صاحَ اليأسُ بي: أينَ المفرْ؟
حولَكَ البحرُ
وحولَ البحرِ أشواكٌ وغيلانٌ وصخرْ
ومفازاتٌ وراءَ الشوكِ

ولنلاحظ أن الأشواق التي يحسّها الشاعر تجاه عمان مسبوقة بأداة الشرط "كلما"، بما تعطيه من معنى كثرة تكرار الحالة، تلحق بها جملة "فاضت بي الأشواق" بما في الفيض من معنى الامتلاء وعدم القدرة على استيعاب المزيد من هذه الأشواق، ولنلاحظ أيضا جملة جواب الشرط "صاح اليأس بي"؛ بما تعنيه من الملازمة بين فيض الأشواق وصياح اليأس به، وما يعنيه هذا الصياح من شدة الصوت الداعي إلى اليأس من إمكانية النّجاة من هذا الموقف الصعب، ثم إن هذه الأشواق الداخلية الملحة التي يعاني الشاعر لفحها في بلاد الغربة تعاونها وتقابلها "الأشواك" المختلطة بالغيلان والصخور والفيافي، بما بين كلمتي "الأشواق" التي تعتمل في نفس الشاعر نحو عمان والـــ"أشواك" المانعة من الوصول إليها من انسجام صوتي وافتراق معنوي وتعاون عليه فيما بينهما.

ويشعر العزازي بسبب هذا الحصار باليأس يتملكه، فتضيق عليه هذه الدوائر حتى ليكاد أن يختنق، فبعد أن سأل نفسه السؤال النظري "أين المفر؟" نجده يسأل نفسه سؤالا آخر أكثر إلحاحا وتحديدا يوحي بضرورة العمل والحركة: "أين تمضي؟"[٣] في هذا الخضم المتلاطم من المصاعب الداعية إلى اليأس؟ ولكن الشاعر يجيب متمردا على هذا اليأس: إنه يمضي إلى عمان، فهي أمله المنشود، وفردوسه المأمول الذي يبحث عنه، ولنتنبّه إلى جمع الشاعر بين صورة الأندلس "الفردوس المفقود" وصورة عمان التي يفتقدها في هذا الظرف الصعب، التي تصبح المكان الذي يطرد اليأس المتسلل إلى نفسه، حتى لتبدو صورتها لديه بصورة المهرة العربية الأصيلة التي لم

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٤٥.
(٢) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٤٥.
(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٤٥.

تزل تسرح في خياله وتمرح، وتضرب بحوافرها النجوم؛ فينير الشرر المتطاير منها ظلمات الغربة التي تلفه[١]؛ وبذلك تصبح عمان المكان المحدد في الواقع مكانا غير محدد في نفس الشاعر، كما تصبحُ الضفةَ الأخرى التي يَعْبُرُ النهر إليها؛ ليتخلص من مصاعبه التي يعانيها؛ فيشعر في كنفها بالأمان:[٢]

خسِئَ اليأسُ
فما عمانُ إلاّ الوحيَ للفنِ والشعرْ
رغمَ أنفِ اليأسِ تبقى
في شعوري والنوى ضفةَ نهرْ
تُنْبِتُ الدفلى
ويبقى البعدُ عنها كبقاءِ الموتِ مرّْ

وفي صورة شعرية أخرى يحاول الشاعر أن يظهر مشاعره المعبرة عن قسوة اغترابه عن عمان، التي يصورها من خلال قصة شعرية يوجه فيها حديثه إلى عصفور يحطُّ على غصن شجرة، يحذره فيها من الغربة وآلامها - وهو الذي خبرها - وكأني به ذلك العصفور الذي نصحه بعدم الاغتراب، فلما لم يسمع له نصحا - على الرغم من توسله إليه في ذلك - بدأ برسم صورة الغربة القاتلة التي يحسها، إن هذه التجربة قد حركت الشاعر، وأتاحت له إمكانية السرد الشعري والنجوى الداخلية؛ ما ساعده على التعبير عما يحسه من ألم دفين يعانيه في بلاد الاغتراب، عبر عنه من خلال أساليب جملة الطلب التي استعملها كثيرا في قصيدة "العصفور المهاجر"، إن الشاعر عندما يسقط تجربته على ذلك الطائر يشعرنا بالألم في تجربة الغربة عامة وفي تجربته الخاصة، فهو يحس فيها بالوحده والوحشة والانعزال، والإنسان إذا اغترب وانفرد فكرَّ وتوهم وتخيل واستوحش، وتمثل له الشيءُ الصغير في صورته الكبيرة، وارتاب من كل شيء، فرأى ما لا يرى، وسمع ما لا يسمع[٣]، فكيف إذا كان هذا الإنسان شاعرا مرهف الحس؟! والموضوع الغربة وما توحي به من آلام وأحزان في بلاد الاغتراب، يقول:[٤]

---

(١) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص١٥.

(٢) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٤٥.

(٣) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني(ت١٥٠هـ//٧٦٧م-٢٥٥هـ//٨٦٨م)، **الحيوان**، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، ط٣، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ١٩٦٩م، ج٦ص٢٥٠، وابن قتيبة، محمد بن عبدالله بن مسلم بن قتيبة(ت٢١٣هـ//٨٢٨م- ٢٧٦هـ//٨٩٨م)، **تأويل مشكل القرآن**، شرح وتحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، [القاهرة]، ١٩٥٤، ص٨٧.

(٤) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٣.

كلَّما حطَّ على الأغصـــانِ عصفورٌ مهـــــاجرْ
أنشبتْ ذكراكَ في عيــــــنِي وفي قلبي الأظافرْ
فأصلي في خشوعٍ لا تهاجرْ لا تسافرْ
طائرَ الأيكِ، ألمْ تشـــعرْ بقلبِ الغصنِ طائرْ؟!
جزعُ الغربةِ كالطعـــنِ بأسنـــانِ الخناجـــرْ
فتمهلْ، إنَّ دمعَ الـــغصنِ في عينـــيهِ حائرْ
علَّهُ يملأُ من ريـــشِ جناحيْكَ النـــواظرْ

وإضافة إلى شعور الشاعر بالغربة المكانية فقد كان يشعر أيضا بالغربة الحضارية في أوروبا، فهي حضارة تتمثل فيها سطوة المادة على المبادئ والقيم، في حين يرى الشاعر حضارته العربية الإسلامية حضارة مليئة بالمبادئ السامية والقيم النبيلة؛ ما يدعوه إلى الفخر بمهد هذه الحضارة، الذي ظهرت في رحابه الرسالات السماوية، وكم تمنى الشاعر العودة إلى الوطن بعد هذه الغربة القاسية! "كم اشرأبت إلى أرجائه عنقي!"، بما في "كم" من التكثير الدال على شدة الشعور بالغربة بعيدا عنه، وعلى شدة الرغبة في العودة إليه، حتى أنه ليتمنى أنه لم يغادره، "فليت البين لم يكن"[(١)]، مستعملا "ليت" لتمني ما يستحيل تَحَقُّقُه[(٢)]، بما يرافق ذلك من إحساس داخلي مليء بالمرارة والحزن واليأس، يقول:[(٣)]

أنا الذي هاجني شوقي إلى وطني أباحَ للسهدِ عيني ثمَّ للشجنِ
كمْ اشرأبتْ إلى أرجائِه عُنُقي! وجالَ في خاطري وانبثَّ في أذني!
ثرى تباركَ بالإسراءِ وانبعثتْ منْهُ الرسالاتُ تهدي عابدَ الوثنِ
تمضي الليالي وأحلامي محلِّقَةٌ إلى رباهُ فليتَ البينَ لمْ يكنِ

لقد كان شعر العزازي تجاه عمان إضاءات مهمة معبرة عن نفسه المعذبة بالغربة، التي أحسَّ بسببها بعذاب الحرمان، وهو الذي كان يأمل أن يعود إليها بعد طول "البين" كما ذكرنا آنفا، بما في البين من البعد والشقاء، ويبدو أن مثل هذا الشعور قد ألجأه إلى استعمال أدوات النداء متألما

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٥، وراجع قصيدة " أين المفر؟ "، حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٤٥.

(٢) محمد عبدالمطلب، **البلاغة العربية: قراءة أخرى**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، والشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧، ص٢٨٠، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محمد عبدالمطلب، البلاغة العربية: قراءة أخرى.

(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٥.

أو شاكيا أو داعيا الله أن يخلصه من هذا البين، وما ترتب عليه من شقاء تملّكه، بل إنه ليسمّي إحدى قصائده "حرمان"، يردد فيها جملا تحمل هذا المعنى، الدال على الفقد والخسران: "يا لَحرمانِك!، حرمتْ عيناي منها، وعذابُ العين في حرمانها"، ومن الغريب أن الشاعر لا يشعر وهو في الغربة أنه يفتقد أحدا أو شيئا، وإنما هو يفقد عمان وحدها:(١)

يا لَحرمانِك لمّا لمْ تَعُدْ   بعدَ هذا البينِ من سكانِها!
حُرمتْ عيناي منها زمنا   وعذابُ العينِ في حرمانِها

إن إحساس الشاعر الشديد بهذه الغربة - المكانية والحضارية - قد ساعد على تألق شعره في عمان، وعلى زيادة إحساسه بالاشتعال العاطفي تجاهها، والغريب عامة لا يتصرف بكامل اختياره في المكان أو الزمان أو المواقف، فهو لا يملك مثل هذه الإمكانية، بل إنه يبقى يحسُّ بالانفصام عن محيطه(٢) المكاني والحضاري، ولا بد من التنبيه إلى أن اغترابَ العزازي اغترابٌ اضطرته إليه الظروف التي لم تساعده على العودة، فظل يسكن مدنا يجد فيها جسده، في حين كانت روحه تسكن عمان مطمئنة هانئة، ترفرف فوق جبالها، وتدرج فرحة مرحة في ملاعب صباه فيها، يشعر تجاهها بشعور الإنسان تجاه بيته الأول، وتجاه المكان الذي يحس في جنباته بالحماية، التي لا توفرها له الأمكنة الأخرى، يقول:(٣)

أين الروابي التي كانتْ ملاعبَنا؟   وما لرهطِ الصبا لم يأتِ جذلانا؟!
وأينَ منْكَ بنو الأردنِ إنْ قصدوا   تسابقوا للعلى شيبا وشبانا

إن إحساس الإنسان بالمكان يزداد حدة عندما يقع في ظروف صعبة، كأن يصاب بمرض أو يزج في سجن وما إلى ذلك من ظروف صعبة أخرى(٤)، وقد تعاورت على العزازي - في

(١) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٣٧.

(٢) إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ط٢، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٢، ص١١١، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر.

(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٣، ينطبق على العزازي في هذه الحالة قول الشاعر:

جسمي معي غيرَ أن الروحَ عندكُمُ   فالجسمُ في غربةٍ والروحُ في الوطنِ
فليعجبْ الناسُ منّي أنَّ لي بدنا   لا روحَ فيهِ ولي روحٌ بلا بدنِ

ابن المرزبان، محمد بن سهل بن المرزبان الكرخي البغدادي(ق٤هـ//١٠م)، **الحنين إلى الأوطان**، تحقيق جليل العطيّة، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٨م، ص٨٦، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: ابن المرزبان، الحنين إلى الأوطان.

(٤) اعتدال عثمان، "جماليات المكان: الأندلس في الشعر العربي الحديث"، **الشعر ومتغيرات المرحلة " الشعر والتراث ": التراث والرؤية الشعرية للواقع**، دار الشؤون الثقافية – وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦، ص٥١، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: اعتدال عثمان، "جماليات المكان: الأندلس في الشعر العربي الحديث".

غربته – انكسارات الأمة والأمراض الكثيرة والظروف القاسية؛ فكانت نفسه متألمة كسيرة، والغربة بطبيعتها ذلة، فإن صاحبتها قلة أو رافقتها علة فإن نفس الإنسان فيها لتمتلئ بالألم والحزن(١)، وإذا كان العزازي شديد الإحساس بعمان في الأصل، فكم سيكون إحساسه عندما توالت عليه الانكسارات العامة والخاصة واشتدت عليه وطأة المرض؟! وصعبت عليه الظروف؟! ومع ذلك فقد كانت عمان سبيل الشاعر إلى الخروج من كل هذه المصاعب والأزمات، فالشعر هو أداته للبوح والتطهير(٢)، والتخفف مما يعتمل في نفسه، فتتطهر نفسه من خلال الإبداع، ويرتاح -مؤقتا- عند البوح، وقد جاءت أشعار العزازي معبرة عن هذه المعاناة التي تمازجت فيها المرارة بالألم، التي لم يجد لها من علاج سوى عمان التي أضحت بحسنها وبهائها ووفائها علاجا لغربته ودواء لآلامه، تشيع في نفسه الآمال الجميلة، وتبلسم فيها الجراح الغائرة:(٣)

تشيعُ في النفسِ آمالا مثلّجةً في القيظِ، دافئةً في القرِّ والبردِ
تبلسمُ الجرحَ تأسوهُ وتبرئُهُ كما تداوي الهوى بالوصلِ والسّعْدِ

إن لغة الشعر تتصف بخروجها على النظام اللغوي المستخدم في الحياة اليومية، حيث تتوافر لها درجات من الانزياح تبعدها قليلا أو كثيرا عن اللغة النثرية العادية، ويكون الأمر أكثر وضوحا في حالة الشاعر المغترب، وذلك لزيادة إحساسه بأن الشعر هو مخرجه الوحيد للاتصال بالوطن، فعمان كما رآها العزازي في البيتين السابقين تبدو كالأماني الجميلة التي "تشيع في النفس آمالا "، وهي كالطبيبة التي " تبلسم الجرح، وتبرئه".

لم يكن شعور العزازي بالغربة عن عمان شعورا عابرا أحسّه فترة ثم بارحه لينسجم بعده مع المكان الجديد، وإنما كان شعورا دائما أحس به من أول اغترابه حتى وفاته بعيدا عنها؛ ما زاد في عمق علاقته بها، وما ساعده على التعبير عن أحاسيسه. لقد تعاون في شعر العزازي الإيقاع الموسيقي العام الذي يعطي الشعر من القوة ما يعوّضه عن قلة الدقة(٤) والتصريع(٥) الذي يساعد على خلق تلاحم بين شطري البيت الواحد وعلى تسهيل الدخول في الموضوع مباشرة، وإحداث

(١) ابن المرزبان، **الحنين إلى الأوطان**، ص٦٥.

(٢) محيي الدين صبحي، **دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر**، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٢، ص١٥، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محيي الدين صبحي، دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر.

(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٧.

(٤) فراي، نورثروب، **تشريح النقد**، ترجمة محمد عصفور، الجامعة الأردنية-عمادة ابحث العلمي، عمان، ١٩٩١، ص٣٥٦، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: فراي. نورثروب، تشريح النق

(٥) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٣، ٢٥، ٣١، ٣٧، ٤١، ٥٣، ٥٥، ٥٩، ٦٥، ٦٧، ٦٩، ٧٣، ٧٥، ٧٩.

إشباع التوقع لدى المتلقي(١) – مع إيقاع المعنى(٢) الذي شغلت معظمه عمان حتى صار إيقاع شعر العزازي بحق إيقاعَ عمان؛ وتبعا لذلك فقد كانت هذه الغربة مؤثرة في بنية القصيدة لديه، إذ اتسمت قصائده المعنية بها بالوحدة الموضوعية، فكانت كل قصيدة من قصائده مقصورة على موضوع واحد، كما اتسمت هذه القصائد بالوحدة النفسية، فالعزازي شاعر غنائي تنظم قصائدَه وحدةٌ نفسية واحدة.

٤ - صورة الشوق إلى عمان:

إن فرط شعور العزازي بالغربة عن عمان فقد أكثر في شعره من ترديد المفردات والعبارات الدالة على شوقه إليها(٣)، فالإحساس بالمكان إحساس أصيل وعميق في الوجدان البشري، خاصة إذا كان هذا المكان وطن الألفة والانتماء الذي يمثل حالة الارتباط البدئي المشيمي برحم الأرض، أو يرتبط بهناءة الطفولة وصبابات الصبا(٤)، ويلاحظ أن إحساس العزازي بالمكان أكبر من إحساسه بالزمان، الذي يرتبط عادة بمراحل العمر المختلفة، ما بين طفولة وصبا وشباب وكهولة وشيخوخة(٥)، فلكل مرحلة عمرية طبيعة أحاسيسها الخاصة، ويزداد ضغط هذا الزمان كلما تقدم العمر بالإنسان، إلا أن ما تجدر الإشارة إليه أن إحساس العزازي بعمان قد ظل متواصلا وقويا طوال مراحل حياته(٦).

ويتخيل الشاعر أحدا يأخذ عليه بعده عن عمان، ما يدعوه إلى استحلاف ابنته بأن تدافع عنه

---

(١) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل(ت٣٩٢هـ//٩٠٤م)، **كتاب الصناعتين**، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٢م.

(٢) فراي. نورثروب، **تشريح النقد**، ص٣٤١، وعزالدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر العربي، القاهرة، ص٢٢٩، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي.

(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٥.

(٤) اعتدال عثمان، "جماليات المكان: الأندلس في الشعر العربي الحديث"، ص٥١.

(٥) نبيلة إبراهيم، "خصوصية التشكيل الجمالي للمكان في أدب طه حسين"، **فصول**، المجلد٩، العددان١-٢، ١٩٩٠، ص٤٩.

(٦) أكثر الشاعر من ذكر أشواقه إلى عمان في مواضع عديدة من ديوانه:

لله درُّك أشواقي التي نزعتْ ... إلى ملاهي الصبا في موطن الفخرِ

إلى جباه أبيّات إلى خُلُقٍ ... هو السنا من جباه الأنجم الزُهُرِ

حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٢.

فكمْ أمانٍ وأحلامٍ تدغدغهُ! ... يميتها البينُ والأشواقُ تحييها

حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٤١، وقال:

ويلي من الشوق ويلي من لواعجه! ... ويلي من البين أشقتني به العللُ!

حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٤٤، وقال:

لا تعذلوني على شوقٍ أكابده ... فعشقها أزهدَ الأشواق في الزهْدِ

حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٦٧.

- بعد موته - إذا ما لائم لام أباها لاغترابه عنها، أو عاتب عتب عليه لفراقها، وبعد هذا الاستحلاف المؤكِّد على الطلب يأتي بجملة الأمر "قولي"، وجملة المبتدأ والخبر "أبي كانت الأشواق تحرقه"، فقد كان وقود هذه الأشواق وحطبها بل نيرانها، بما في النار من معنى الإحراق، وبما فيها من التعبير عن الشوق الذي يحرق أحشاء الشاعر، وبما فيها من بُعْد ديني يرتبط بمعني العقاب على ما اقترفه من ذنب لبعده عنها، ومعنى التطهير أو التكفير عن هذا الذنب الكبير، ثم إنه يسفح دموعه السخينة لتطهره هي أيضا ولتترجم أشواقه إليها، ولتشير إلى تحرُّقِه لرؤيتها، ويبدو الشاعر في الأبيات التالية وكأنه يكتب وصية من نوع خاص يضعها بين يدي ابنته داعيا إياها إلى الدفاع عن أبيها:(١)

بالله يا سلمى إذا ما عاتب عتبا   على الفراقِ ولم يعلمْ له سببا
قولي أبي كانت الأشواقُ تحرقُهُ   فكان في شوقِهِ النيرانَ والحطبا
وقد ترى الدمعَ في عينيهِ منبجسا   إذا ذَكَرْتَ الحمى والأربعَ انسكبا

ومن الملاحظ أن صورة شوق العزازي لعمان ليست مجالا للذكرى الساردة، أو معرضا للأطلال الدارسة، وإنما هي صورة تختلط فيها المشاعر الداعية إلى الفخر بالماضي والحاضر، وإلى الأمل بالمستقبل، وهو بتصويره لها بهذا الشكل ينطلق من الإحساس الذي يُشْعِرُهُ بلذة الاستسلام لصورتها الجميلة المرتسمة في خياله، ومن المعروف أن الذكرى الجميلة أو خلق صورة جميلة تشبه الصورة المسترجعة الجميلة تجعل الشاعر يحس بحالة مشابهة لهذا الإحساس الجميل، فاقدا السيطرة عليها حتى وإن كان فاعلا في زمانها، فهو عندما يستذكر هذا الزمان، أو – كما قلنا - يصنعه بخياله بما يشبه حالة الاستذكار "يصبح...مسلوب القدرة "(٢) أمامه مستسلما له، فحالة الذكرى أو ما يشبهها إذا استبدت بالإنسان فإنها "تخضّه وتغيّره"(٣)، فيصبح أسيرا لحالة لا يقوى على مقاومتها، مع التأكيد مرة أخرى على أن صورة عمان لدى العزازي ليست ذكرى مسترجعة حقيقية، وإنما هي صورة مُبْدَعَة للحاضر والمستقبل يرسمها بوساطة خياله، وهو عندما يحس بمثل هذا الاستسلام أمامها تبدو أشواقه إليها متأجِّجة مستعرة:(٤)

يؤجِّجُ الشوقُ في عينيَّ نيرانا   ويورثُ القلبَ فوقَ الحزنِ أحزانا
قدْ ضلَّ حينا بأحشاءٍ ممزقةٍ   وتاهَ في سجرةِ العينينِ أحيانا

(١) انظر: حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٧٥-٧٦.
(٢) عبد الرحمن منيف، **سيرة مدينة عمان**، ص٨.
(٣) انظر: عبدالرحمن منيف، **المصدر نفسه**، ص٧-٨.
(٤) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٣.

ولنلاحظ جمال صورة الشوق التي يرسمها الشاعر الآتي قسم كبير منها من جمال التوازي في البيتين السابقين، وحسن التقسيم بين شطريهما "يؤجج الشوق - ويورث القلب، في عينيَّ - فوق الحزن، نيرانا - أحزانا، قد ضل حينا – وتاه في سجرةِ "، ما أعطى إيقاعا صوتيا يشعر بجمال الموسيقى في الأبيات وإيقاعا معنويا يشير إلى ما يحسّه الشاعر نحو عمان من أشواق وأحزان وضياع.

ويشعرنا العزازي في قصيدة "صبا عمان" بانتعاش روحه عندما يتخيل نفحات صباها تهب عليه؛ فيقول متشوقا مستسلما لتأثيرها: "اللَّـــ اااااا ـــهْ"، جاعلا الفتحة على اللام الثانية للفظ الجلالة ألفا طويلة، معبّرا من خلالها عن زيادة نشوته بعطرها، وارتياحه لعبيرها، ومرددا العبارة الدارجة على ألسنة أهلها "يا مَرْحَبَا وْيَا هَلا "، فهذه النسمة العليلة المنعشة التي يتخيلها تهب عليه من صوب عمان هي النسمة التي تشرح صدره وتفُرح قلبه، وقديما قيل: إن الإنسان " يتروَّحُ...بنسيم أرضه كما تتروّح الأرض الجدبة ببل القطر"[(١)]، فلا يعود الشاعر يحس بعطر أطيب من شذاها، ولا بنسيم أرق من صباها؛ وبذلك فقد جعل جمال صورة عمان التي يرسمها بجمال الرؤيا التي يحملها لها، والتوقع الذي يحسه تجاهها:[(٢)]

هبّتْ عليكَ الصبَا من صوبِ عمانا فقلتُ: اللَّـــ اااااا ـــهْ يرعاها ويرعانا
وقلتُ من نشوةٍ والصدرُ منشرحٌ والقلبُ يرقصُ في عطفيْــكَ فرحانا
"يا مَرْحَبَا وْيَا هَلا "، أكرمْ بمنْ نشرتْ على الورى طيبَها رَوْحا وريْحَــانا
وإنَّ عمانَ عندي روضـــةٌ أُنُفٌ لو أقفرتْ بقيتْ روضاً وبستانا
ومَنْ بأنسامِها الرحمنُ أكرمَنـــا وبالشذى من عبيرِ الأهلِ حيّـــانــا

ويصور الشاعر لنا دوام شوقه إلى عمان واستمرار تعلقه بها، ودوام طيرانه – بأحلامه - إليها، إن نام رآها في أحلامه، وإن استيقظ وفارقته صورتها ظل باكيا حزينا، ولنلاحظ أهمية تقديم شبه الجملة "لها" - في البيت الأول - على جملة الخبر "أطير"؛ ما يعني قوة هذه الأشواق، الـ"مجنحة" التي تساعده على الوصول إليها بخياله، ولنلاحظ أيضا تكرار الجمل الشرطية "إن نمت ظلّ الحلم يقظانا، وإن صحوت جرى مجرى الدموع "؛ ما يعني ملازمتها له ملازمة جواب الشرط لفعله:[(٣)]

---

(١) ابن المرزبان، **الحنين إلى الأوطان**، ص٤٠، والعسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل(ت٣٩٢هـ//١٠٠١م)، **ديوان المعاني**، بعناية الشيخ محمد عبدة والشيخ محمد محمود الشنقيطي، مكتبة القدسي، [القاهرة]، [ت]، ج٢ص١٨٨.
(٢) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٧٩-٨٠.
(٣) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٨١.

لها أطيرُ بأشـــواقٍ مجنحةٍ إن نمتُ ظــلَّ بعيني الحلمُ يقظــانا
وإن صحوتُ جرى مجرى الدموعِ على خــديْ ليركبَ أشواقا وأشجــانا

وفي قصيدة "العصفور المهاجر" - التي أشرنا إلى بعض أبياتها سابقا - نرى الشاعر وقد يئس من استماع العصفور لنصائحهِ يحمِّله رسائله(١)، التي هي أشواقه ودموع عينيه المعبرة عنها، ولنا أن نسأل مَنْ المقصود بالضمير المتصل "الهاء"، المتكرر في شبه الجملة "له" في معظم أبيات القصيدة؟ "خذ له من دمعي المشتاق يا عصفور عبرة...خذ له من ضلعي المحروق والأحشاء جمرة...خذ له من تربة المغنى...ذرة"، إن المعنيّ بهذا الضمير هو عمان الغائبة عن العين الحاضرة في القلب، مؤكدا أنه لم يرتح إلى غيرها طوال فترة اغترابه عنها، هذه الفكرة التي كررها في شعره كما ذكرنا سابقا:(٢)

خذْ لَهُ من دمعيَ المشــ تاقَ يا عصفورُ عبرةْ
هتكتْ سرَّ جنوني في هوىً أكتمُ ســرّهْ
خذْ لَهُ من ضلعيَ المحــ روقِ والأحشاءِ جــمرةْ
والهدايا للذي غا بَ عن العينينِ نظرة
خذْ لَهُ من تربةِ المغـــ نى وربعِ الأهلِ ذرةْ
علَّها تذكي بهِ الأشـــ واقَ للأحبابِ مــــَرَّةْ
فأنا والعينُ لمْ نأنـــ سْ بهذا العُمْــرِ غيــرَه

وتتزاحم في شعر العزازي الصور الشعرية الرومانسية المعبرة عن الشوق والحنين(٣) إلى عمان، وعما يعانيه جرّاء بعده عنها من ضيق وعدم ارتياح، فلا يعود يرى مهربا من كل ذلك إلا إليها، فهي التي تحمل لديه كل المعاني السامية التي يحلم بها، والتي لا يجدها في غيرها، ويظل يقول القصائد لها بحنين الغائب المشتاق(٤)، ويَحْمِلُها معنى ساميا "يطير به شوقا إلى وطن"؛ ما يدعوه إلى الافتخار بها وبمواقفها، يقول مخاطبا زوجته باثّا أشواقه الحارة لعمان، التي يسميها

(١) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٦٣.
(٢) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٣.
(٣) محمد سمحان، **مقالات في الشعر الأردني المعاصر**، ص٥١.
(٤) يشبه الشاعر في ذلك محمد حسين هيكل، حيث كان يسدل ستائر نوافذ غرفته ويشعل المصابيح، كي لا تشغله أجواء باريس المحيطة عن صورة مصر التي يستحضرها أو يصنعها بخياله، كما كان يفعل الشيء ذاته عندما كان يكمل كتابة القصة في سويسرا أثناء العطلة الصيفية، محمد حسين هيكل، **زينب: أو مناظر وأخلاق ريفية**، [مقدمة الكاتب]، دار المعارف، [القاهرة]، [١٩٧٧]، ص١١.

غراما، يقول:(١)

يا أمَّ سلمى غرامُ الحرِّ يضنيهِ البينُ أبعدَهُ والشوقُ يدنيهِ
معنىً يطيرُ به شوقا إلى وطنٍ إلى نسورِ الحمى قد حلَّقتْ فيهِ

ولا أرى الحرَّ المغرم المضنى بحبه لها وبشوقه إليها إلا الشاعر نفسه المتحرِّر من غرام غيرها(٢)، المقصور حبه عليها.

ولكن أشواق الشاعر الممتزجة بالمرارة تزداد عندما يتعذر عليه القدوم إلى عمان(٣)، حيث رغب في زيارتها بعد فترة علاج قضاها في القاهرة مُرْسَلا من أطباء هولندا، فصوّر هذا الشوق الممتزج بالألم والمرارة في قصيدة "تأشيرة"، مستنكرا عدم السماح له بالقدوم إليها، كونه يحمل جنسية دولة أخرى، يحتاج حاملها إلى تأشيرة تمكنه من القدوم إلى الأردن – مع التنبيه إلى أن الشعر ليس وثائق تاريخية أو أحداث يومية عادية- طارحا في قصيدته سؤالا مرا يضاف إلى مرارات حياته: " ما للطريق إلى عمان موصدةٌ؟!"، وكان جوابه في الأبيات التالية ألما واستنكارا، مكرِّرا كلمة " كأنَّ "أو ما يسد مسدّها من كلمات أو معان أو أساليب توحي بالألم والاستنكار، وذلك في كل شطر من أشطر أبيات القصيدة تقريبا: "كأن عمان ما كانت لنا دارا!" وكأنها لم تكن برموش العين عالقة! وكأننا لم نشخص إليها قلبا وأبصارا!؛ وكأننا لم نشخص لها قلبا وأبصارا، و"كأنها ما أتتْ في الليلِ زائرة!" وكأننا لم نأتها في الحلم زوارا...إلخ، وبالتالي فإن منع الشاعر من تحقيق رغبته في القدوم إلى عمان قد استحال لديه تيارا شعريا متدفقا مليئا بالمشاعر الملتهبة، المسكوبة في أسلوب الاستفهام الإنكاري، الذي عبَّر من خلاله عن شعوره الذي تمازجت فيه الألام بالأحزان، والأشواق بالاستنكار:(٤)

ما للطريقِ إلى عمانَ موصدةٌ؟! كأنَّ عمانَ ما كانتْ لنا دارا!
ولمْ تكنْ برموشِ العينِ عالقةً! ولا شخصْنا لها قلبا وأبصـــارا!
كأنها ما أتتْ في الليلِ زائرةً! ولا أتينا لها في الحلمِ زوارا!
ولا اتخذنا من الأشواقِ طائرةً! أو من حنينٍ إلى عمانَ طيار(٥)ا!
ولا حملناهُ ما بينَ الضلوعِ جوىً! ولمْ نَلِدْ شوقنا كالغصنِ نوارا!

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٥.

(٢) انظر: حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٥٣-٥٤.

(٣) وقد كان ذلك سنة ١٩٧٦م.

(٤) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٧.

(٥) ترد صورة الطائرة والطيار في شعر العزازي في مواقع أخرى؛ ما يوحي بترسخ هذه الصورة القاسية في خياله، فهما اللذان يبعدانه عنها أو يقربانه منها، انظر مثلا: حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٧٣.

ولا إذا مسَّنا الشوقُ القديمُ لها خِلنا المسافاتِ أشبارا وأفتارا!
كأنَّ هذا النوى ليسَ ابنَ زانيةٍ ولا مرارا لعنّـاهُ وتكـرارا

ويزيد استنكاره لحرمانه فرصة القدوم إلى عمان فيتوجه بالخطاب إلى أهل الأردن عامة، جامعا بينه وبين عمان، جاعلا دموعه المسفوحة المعبرة عن تعلقه بها وشوقه إليها تأشيرته التي توصله إلى رحابها:(١)

يا ربعَنا في ربى الأردنِ معذرةً ما طابَ يومٌ بلا عمانَ بلْ جـارا
تأشيرتي سيدي في الخدِّ قدْ حُفِرَتْ بأدمـعِ الشـوقِ شطآنا وأنهارا

ويؤكد الشاعر صورة شوقه هذا فيزعم أن لسانه قد كرّر ادّعاء نسيانها، وأنّه زهد في الأشواق إليها، ولكنّ أشواقه ودموعه سرعان ما يكذّبان ادعاءه هذا، فيظل شوقه يلح عليه حتى يستحيل شعره تيارا معبرا عن عاطفة جميلة يحسها تجاهها، ودليلا على روح معذبة بالبعد عنها، حتى أنه ليدعو لها ولأيامه فيها بالسقيا؛ محبة وشوقا:(٢)

فكمْ زعمتُ بهذا البينِ مغتربا إني زهدتُ بشوقٍ قاصمٍ ظهري!
أقولُ لا مهجتي من شوقها احترقتْ ولا الحنينُ لكِ المدني من القبرِ
لله دركِ أشواقي التي نزحت إلى ملاهي الصبا في موطن الفخرِ
يكذِّبُ الشوقُ ما زلَّ اللسانُ بهِ ويفضحُ الدمعُ ما خبأتُ في الصدرِ
سقياً لعهدِكِ يا عمانُ إنَّ لنا فيضَ الدموعِ وفضحُ العذرِ بالعذرِ

ويدفع الشاعر عن نفسه تهمة النسيان هذه في قصيدة " سلوت عمان؟!" التي أشرنا إلى بعض أبياتها سابقا، فعندما تتهمه أمه بذلك نراه يكرر صيغا عديدة من الاستفهام الإنكاري، تارة بلا أداة، وتارات أخرى بأدوات عديدة(مَنْ، هل، ما، لما [التي أتت بصيغة[لِمْ] لضرورة الوزن الشعري)، يردُّ من خلال هذه الصيغ عن نفسه هذه التهمة، مصورا نفسه بالهائم بها، فكيف ينساها وهي إنسان العين وهوى النفس ومحبوبة القلب، التي يحلف بها وكأنها كتاب مقدس؟! إنه يكرر عدم استطاعته نسيانها، "لا...لا تطيق على سلوانها جلدا":(٣)

سلوتَ عمانَ؟! مَنْ يسلوكِ عمانُ؟! وهلْ لعينٍ بلا عمانَ إنسانُ؟!
وهلْ لنفسٍ إذا لمْ تهْوَها خَلَدٌ؟! وهلْ لقلبٍ عنْ الأحبابِ سلوانُ؟!

(١) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٢٨.
(٢) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣١-٣٢.
(٣) انظر: حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٤١-٤٢.

وما لعيشِكَ مهما ذقتَ مِنْ رَغَدٍ طعمٌ وأنتَ بوادي الشوقِ هيمانُ؟
وَلَمْ بعمان تؤلي دائما قسما كأنَّ عمان إنجيلٌ وقرآن
لا ... لا تطيقُ على سلوانِها جلداً سلوانُ عمانَ آلامٌ وأحزانُ

بل إن شوق العزازي ليوصله إلى حد تمني أن يكون قبره فيها؛ ليعود إلى حضنها، مثلما كان في حضنها أيام طفولته وصباه؛ فيكون حلمه بالرجوع إليها قد تحقق ولو بعد موته(١).

لقد بدت عمان في شعر العزازي فردوسا غادره ولم يستطع الرجوع إليه، فكانت صورتها صورة المدينة التي يشعر في كنفها بالتواصل والرحمة، ويحس عند فراقها بالألم والمرارة، ويعاني قساوة الغربة بعيدا عنها، وتباريح الأشواق نحوها، ومن الملاحظ أن شعر العزازي في عمان يحمل كثيرا من ميزات الشعر تاعربي في المهجر، الذي ينزع إلى الرومانسية(٢)، ويتصف البساطة والتهاب العواطف والارتباطا بالوطن والإحساس بعذاب الفراق وألم الغربة ولوعة الأشواق.

ثانيا ــ البعد الوطني السياسي:

النفس البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، بل تتعدى هذه الحدود ممتدة خارجها(٣) متحدة بالمكان الذي تحبه وتنتمي إليه، وعلى قدر إحساس الإنسان بالمكان وارتباطه به يكون إحساسه بذاته، فالإنسان ليس محتاجا إلى مكان يستقر فيه فقط، وإنما هو محتاج إلى مكان يضرب فيه بجذوره، وتتأصل فيه هويته(٤). وطبيعةُ العلاقة بين الأديب والمكان سر من أسرار نجاح الأدب نفسه، وعامل من عوامل خلوده(٥)، وعندما يفقد الأدب هذه الخصوصية فإنه يفقد أصالته(٦)، وقد

(١) كان العزازي يحلم أن يدفن في ثرى الأردن، يقول في هذا الشأن:

يطير بي الشوقُ للأردن كل غدٍ على جناحٍ أوان بعدُ لم يئنِ
وما يحل غدي رغم الوعود به كأنما الغدُ لم يحفل به زمني
إني أعيشُ بحلمٍ لا يفارقني حتى تفارق روحي يومها بدني
أن تدفنوني إنْ حلَّ بي أجلي بطيبِ ذاكَ الثرى بشراكَ يا كفني

حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٢٥، فشابه حلمه بذلك حلم عرار(ت١٩٤٩م) الذي أوصى أن توارى "بعض أعظمه في تل إربد أو في سفح شيحان"، مصطفى وهبي التل(عرار)، **عشيات وادي اليابس**، جمع وتحقيق وتقديم زياد صالح الزعبي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٨، ص٤١٤.

(٢) أحمد بسام ساعي، **حركة العربي في سورية**، ص٤٤١.

(٣) نبيلة إبراهيم، "خصوصية التشكيل الجمالي للمكان في أدب طه حسين"، ص٤٩.

(٤) نبيلة إبراهيم، المرجع نفسه، ص٤٩.

(٥) فالقاهرة عند نجيب محفوظ أو عند أحمد عبد المعطي حجازي، وجيكور عند السياب، ودمشق أو بيروت عند نزار قباني، والأردن بقراه ومدنه عند عرار كلها أمكنه خاصة عني بها هؤلاء الأدباء والشعراء وظهرت من خلال أعمالهم طبيعةُ علاقتهم بها.

(٦) باشلار. جاستون، **جماليات المكان**، ص٦.

وعى العزازي نفسه هذا الأمر، فجعل المكان الخاص بؤرة أُولى تنداح منها دوائر أوسع قد يمر بها الشاعر في مراحل حياته الشعرية اللاحقة، فنجده يقول في هذا المكان الخاص: "وإني لا أعتذر...حين أزعم أن الأدب لا يكون وطنيا دون أن يكون محليا، ولا يكون قوميا – أو حتى عالميا - دون أن يكون قبل ذلك إقليميا"(١)، إن العزازي لا يقصد الإقليمية بمفهومها الضيق المرفوض، وإنما يقصد به الانتماء إلى المكان الخاص الذي يتفاعل معه الشاعر وينتمي إليه، والذي سماه ابن خلدون "العصبية"، التي عدّها أساسا لقيام الدولة واستمرارها(٢)، فذِكْرُ المكان في الأعمال الأدبية ليس انغلاقا ولا تعصّبا، وإنما هو خصوصية خاصة تشير إلى طبيعة علاقة الأديب به، وإلى كونه عنصرا مهما في عالمية الأدب(٣).

والعزازي عندما يذكر عمان باعتبارها المكان الأثير لديه فإنه يذكّرنا بأن لكل واحد منا مكانه الخاص، وأن كلا منا يتذكر بيت طفولته الأول(٤) الذي نُقش في النفس أيام الطفولة والصبا؛ فعمان هي بيتُ طفولة الشاعر ومدارج صباه، وسكنه الذي يجد فيه السكينة، ومدينته التي يحس أنها تحقق طموحه في القيم والرؤى السياسية والوطنية؛ وبسبب هذه المكانة العالية التي يكنها الشاعر لها فإنها تأخذ لديه ملامح المكان الخاص، الذي يبدع في تصويره؛ وبناءً على هذا الإحساس فإن العزازي لم يعش صراعا بين مكانين، أو بين مدينتين، أو بين مدينة وقرية شأنَ كثير من الشعراء العرب المعاصرين والمحدثين، فهي مكانه الذي يحبه، وهي مدينته وقريته في آن واحد، يحن إليها، ويلهج في ذكرها:(٥)

يا ربعَنا في ربا الأردنِ معذرةً ما طابَ يومٌ بلا عمانَ بلْ جارا
ولا سواها من البلدانِ يعجبُنا ولا هوى كهواها أشعلَ النارا

ويعود سبب هذا التعلق(الهوى) في جانب كبير منه إلى أن ظروفا خاصة ومستوى عاليا من العلاقة الوطنية السياسية قد ربطا بين الشاعر وعمان، مثله في ذلك مثل بعض الشعراء العرب المعاصرين الذين تعلقوا بمدنهم أو قراهم أو أوطانهم عامة على هذا الأساس؛ فكان جانب كبير من أسباب تعلقهم بها راجعا إلى أسباب وطنية سياسية، وغنيٌّ عن القول إنه لو لم يكن لهذا الموضوع

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص١٦.

(٢) انظر: ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد بن خلدون(٨٠٨هـ//١٤٠٥م)، **مقدمة ابن خلدون**، المكتبة العصرية، صيدا، ٢٠٠٣م، ص١٢٤-١٣١.

(٣) مختار أبو غالي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، ص١٦٩.

(٤) باشلار. جاستون، **جماليات المكان**، ص٦.

(٥) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٨.

وقع معين في نفوسهم ما ظفر منهم بهذه العناية، فظروف الحياة التي يمارسونها والإطار الحضاري الذي يعيشـــــون فيه وواقع التجربة التي يعانونها هي التي ارتفعت بهذا الموضوع إلى مستوى كبير من الاهتمام لديهم(١).

والمكان في هذه الحالة ليس مجرد حيّز مرئي محدود المساحة، أو تركيب من عمارات وطرق وأسيجة، بل هو كيان من الفعل المعبِّر المحتوي على تاريخ ما أو معنى سياسي ما، وبذلك يصبح هذا المكان هوية تاريخية أو وطنية(٢) أو رمزا سياسيا، أو توجها يعبر عن هموم أمة وطموحاتها، ولا غرابة في ذلك فقد تصبح المدينة رمزا لفكرة أو لقضية(٣). ولم يخفَ على العزازي أن همُّ عمان - باعتبارها عاصمة آخر معاقل الثورة العربية الكبرى - لم يكن "صناعة وطن أردني"(٤) فقط، وإنما كان همُّها الأكبر صياغةَ قاعدة لتحرير بلاد الشام والمشرق العربي؛ لتكون نواة لوطن عربي كبير، ولنا في الأسماء التي أطلقت على الكيان السياسي الأردني أول تشكيله وعلى جيشه وعلى بعض مؤسساته خير دليل(٥)؛ ولذلك لم تقم في الأردن هوية وطنية خاصة كما في كل الأقطار العربية الأخرى(٦)، وقد أحس العزازي أن عمان قد كرست نفسَها لهذه الغاية السامية، مشيدا بأحد قادتها الداعين إلى وحدة الأمة على الرغم من كل الظروف الصعبة المحيطة بها، فهذا "باري القوس"(٧)، الحسين بن طلال يدعو إلى هذه الوحدة، وهو من يملك صفات القائد المؤهل لهذه المهمة، تواضعا وشرفا في النسب ومستوى عاليا في الطموح، يقول:(٨)

---

(١) عزالدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط٥، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٤، ص٢٨٠، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية.

(٢) ياسين النصير، **إشكالية المكان في النص الأدبي: دراسات نقدية**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٨، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي.

(٣) إبراهيم سعافين، "عمان في عيون العمانيين: الثقافة ودورها في تحديد هوية عمان كمدينة معاصرة"، **(عمان واقع وطموح: قضايا الثقافة والبيئة والعمران: أوراق ووقائع أعمال مؤتمر "عمان واقع وطموح "٢٧-٢٩ حزيران، ١٩٩٥)**، إعداد وتحرير هاني الحوراني وحامد الدباس، مركز الأردن الجديد للدراسات، عمان، ١٩٩٦، ص٣٣٠.

(٤) سليمان موسى، "عمان في عيون العمانيين: حياة عمان السياسية والثقافية: شهادات: الشهادة الرابعة"، **(عمان واقع وطموح: قضايا الثقافة والبيئة والعمران: أوراق ووقائع أعمال مؤتمر "عمان واقع وطموح "٢٧ -٢٩ حزيران، ١٩٩٥)**، إعداد وتحرير هاني الحوراني وحامد الدباس، مركز الأردن الجديد للدراسات، عمان، ١٩٩٦، [تعقيب السيد عبدالرؤوفالروابدة]، ص٥٢.

(٥) إمارة الشرق العربي، الجيش العربي، والاتحاد العربي(اتحاد المملكة الأردنية الهاشمية وجمهورية العراق سنة ١٩٥٨م).

(٦) سليمان موسى، " عمان في عيون العمانيين: حياة عمان السياسية والثقافية: شهادات: الشهادة الرابعة "، [تعقيب السيد عبدالرؤوف الروابدة]، ص٥٢.

(٧) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٣.

(٨) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٢٣.

من كان سبط رسول الله حُقَّ له إن شاء أن يهب الدنيا وما فيـــها
تسابق العُرْب للعلياء قلت لـــهم: هذا الحسين فأعطوا القوس باريـــها
فالهاشميون أعلى الناس منزلة وهم أقلّ الورى في هذه تيـــها

ولم يكن العزازي منعزلا عن هموم أمته، ولم يقدِّم – مِثْلُهُ مثل عمان - همومه الخاصة على همومها، فقد حضر سريعا إلى عمان بعد النكسة مباشرة ليطمئن عليها، وليقول فيها قصيدته "النكسة"(1)، التي مزج فيها بين رومانسيته الخاصة وشعوره بمرارة الانكسار من جهة وحزن عمان وأهلها من جهة أخرى، إنه يرى أن حزنها حزن من نوع خاص، فهو حزن من بذل ما بوسعه ولكنه يدرك أنه لا يستطيع أن يكفَّ عن أمته كل الأذى؛ ومن الملاحظ أن حزن الشاعر في هذا الموقف مثل حزن معظم شعراء المدرسة الرومانسية العربية(2) الذين أصيبوا بهول هذه النكسة، ولكن ما تجدر الإشارة إليه أن رومانسية العزازي لم تكن رومانسية متقوقعة، وإنما كانت رومانسية منفتحة، وجَّهها حبا لعمان وأهلها، ودعوةً إلى الخروج من ظروف النكسة وانكساراتها، فقد كانت "سنوات ما بعد الحرب صعبة في مختلف النواحي، وكانت عمان حزينة تعاني من آثار[ها]"(3)، وبفضل موقف العزازي هذا فإنه لم ير ما يدعوه إلى التلوّم أو جلد الذات(4)، وإنما رأى في عمان

(1) انظر: حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٦٧-٦٨، وعبد الرحمن ياغي، **البحث عن قصيدة المواجهة في الأردن[١٩٦٧ - ١٩٨٥]**، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٧، ص١١١.

(2) كإبراهيم ناجي وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل...إلخ، الذين امتزجت رومانسياتهم بظروفهم الخاصة وبطبيعة نفسياتهم.

(3) رجا العيسى، "عمان في عيون العمانيين: عمان...الصحافة والنشر: شهادات: الشهادة الأولى"، **عمان واقع وطموح: قضايا الثقافة والبيئة والعمران:أوراق ووقائع أعمال مؤتمر "عمان واقع وطموح "٢٧ -٢٩ حزيران، ١٩٩٥)**، إعداد وتحرير هاني الحوراني وحامد الدباس، مركز الأردن الجديد للدراسات، عمان، ١٩٩٦، ص٦٦.

(4) شأن عبدالوهاب البياتي الذي أسرف في جلد الذات، والحملة على الأمة في قصيدة "بكائية على شمس حزيران"، انظر: عبدالوهاب البياتي، **الأعمال الشعرية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٥، ج٢ص١٠٥-١٠٨، التي ألقاها في دمشق، مطلع شباط سنة١٩٦٩م، مهديا إياها إلى ذكرى زكي الأرسوزي. محيي الدين صبحي، **دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر**، ص١٩، وفي قصيدته الأخرى "عيون الكلاب الميتة". انظر: عبدالوهاب البياتي، **المصدر نفسه**، ج٢ص١٠١-١٠٢، وشأن نزار قباني الذي سلك الأسلوب نفسه في جلد الذات، فكانت قصيدته "هوامش على دفتر النكسة". انظر: نزار قباني، **الأعمال السياسية الكاملة**، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٨١، ج٣ص٦٩٨-٧٠٤، وقد صدمت النكسة العزازي كغيره من الشعراء العرب، وأثارت مرارته، ولكنها لم تدفعه إلى سلوك سبيل اتهامية، ولم توصله إلى جلد الذات، والتوبيخ والتقريع، ولم توصله إلى يأس البياتي وقنوط قباني، بل إنه ظل متمسكا بالأمل على الرغم من هول الصدمة، وإدراكه لواقع الأمة المهزومة أمام عدوها، وقد ظل يبث فيها العزم والأمل، وكان موقفه في ذلك مشابها لموقف شعراء الأرض المحتلة، الذين رأوا أن الاتصال بين الشاعر والشعب يؤدي "إلى تفهمه لأوضاع ذلك الشعب وتطلعاته معا، ومن ثم فلا بد أن يغدو أدبه نتيجة لذلك أحفل بالواقعية الإيجابية"، إحسان عباس، "أصابع حزيران والوعي الثوري"، **مَن الذي سرق النار: خطرات نقدية**، جمعتها وقدمت لها وداد القاضي، [ن]، بيروت، ١٩٨٠م، ص٢٤٦، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: إحسان عباس، "أصابع حزيران والوعي الثوري".

وفي مواقفها ما يدعوه إلى الأمل، فهي بصمودها تقدّم أنموذجا إيجابيا يمثّلُ الضمير الحقيقي للأمة، كما رأى فيها ما يحفز على رفع معنويات الناس "الذين امتلأت صدورهم بغبار الهزيمة"(١)، وقد صوّرها في قصيدته بصورة موحية، مزج فيها صورتها بصورة المرأة المكلومة، فكانت عمان كابية باكية، حزينة مطرقة، غارقة في مرارات النكسة، ولكنه في مقابل ذلك أشار إلى صورة برّها بوعدها في البذل، ووفائها بعهدها بالتضحية، رافضا ما يبدو عليها من حزن وألم، باثا فيها العزم والهمة "ماذا دهاك؟!، لا تطرقي أسفا، إن الجواد كبا"، وهذا نفَسٌ قوي يدعو العزازي الأمة من خلاله إلى التماسك والصمود، على الرغم من كل الصعوبات والأخطار التي تحيط بها وبالمنطقة كلها، فقد كانت "عمان مثل المدن الأخرى في المنطقة تنام على آخر نشرة أخبار وتستيقظ على أول نشرة"(٢)، بما تتضمنه الأوقات بين هذه النشرات من مخاطر وتهديدات، ولنلاحظ تقابل جانبي صورة عمان في الأبيات التالية من قصيدة "النكسة": حيث الإطراق والحزن الممتزج بالكمد والبكاء من جهة، و"أنت المجد، بل ذرى المجد، مخضوبة الكف، ما هذا النجيع سوى شهادة البذل، الجواد كبا" من جهة أخرى، هذا التقابل الذي يستند إلى جدلية التضاد النابعة من روح الشاعر الرافضة للنكسة ونتائجها وتداعياتها، يقول:(٣)

ماذا دهاكِ أراكِ اليومَ مطرقةً تمازجَ الحزنُ في عينيكِ بالكَمْدِ
مخضلةَ الرمشِ أنتِ المجدُ مذْ وجدتْ للمجدِ رايةُ عزٍّ، بلْ ذرى المَجْدِ
مخضوبةَ الكفِّ ما هذا النجيعُ سوى شهادةِ البذلِ منْ كفيكِ والصَّمْدِ
لا تطــرقي أسفاً إنَّ الجوادَ كبا لكنَّهُ قدْ وفى بالوعدِ والعَهْدِ

وتكاد هذه القصيدة أن تكون شعرا نضاليا له فعل النضال ذاته في النفوس المكلومة(٤)، وبذلك فقد فكانت عمان بنضالها وتضحيتها أثيرة لديه، ومن البدهي أن المدينة إذا كانت بعدا لمعركة أو نضال أو طرفا في هذين البعدين فإنها لا تتمتع بتأييد الشعراء وحسب بل بحبهم أيضا(٥)، وهذا ما أحسه الشاعر تجاه عمان، فهي وإن بدت كابية باكية إلا أن الشاعر يرى ذلك مجرد كبوة جواد لا يلبث بعدها أن ينهض.

ولا بد من التأكيد على أن إحساس الإنسان بالمكان يزداد ويقوى إذا ما تعرض هذا المكان

---

(١) إحسان عباس، المرجع نفسه، ص٢٦٥.

(٢) عبد الرحمن منيف، **سيرة مدينة عمان**، ص٢٤٣.

(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٨.

(٤) شاكر النابلسي، **مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ص٩، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: شاكر النابلسي، مجنون التراب.

(٥) مختار أبو غالي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، ص٢٤٣.

للخطر أو للفقد، أو إذا ما تعرض الإنسان نفسه لخطر مماثل، فيزيد تبعا لذلك حرصه على الارتباط به، أملا في الصمود أمام ذلك التهديد، وأكثر ما يشحذ هذا الإحساس ويقوّيه الكتابةُ عنه في بلاد الغربة[١]، فقد أكثر العزازي من ذكر عمان عندما تعرضت المنطقة كلها للخطر سنة ١٩٦٧، فكانت مجموعة من قصائده النكسة، بيض السرائر، الشبل"، فقد زاد إحساسه بها بشكل أكبر، كما أكثر من ذكرها عندما ذهب الالتهاب المفاجئ ببصره، فتراءت له صورتها كقميص يوسف، يلقى على وجهه فيرتد بصيرا، ولنلاحظ - وهو المأزوم بانكسارات الأمة وبمرضه واغترابه - إشارته إلى صورة عمان بروابيها الشامخة، وأهلها المتصفين بالنخوة، وكأنه يستنجد بها وبهم وقد حزبته الظروف القاسية: "أين الروابي؟ وما لرهط الصبا لم يأت؟"[٢]؛ وبذلك فصورة عمان ترتقي لدى الشاعر إلى مرتبة عالية حتى تصبح أملا يلقي إليه بقارب النجاة في بحر هذه الانكسارات، وخضم المرض والشقاء والغربة التي تكتنف الشاعر؛ فتستحيل عمان إلى أمل بالمستقبل المشرق، وإلى دواء لانكسارات نفسه ولأمراض جسمه:[٣]

ألقوا على عينيَ اليسرى إذا عميَتْ		بثوبِ عمانَ إنَّ الشوقَ أضنــانا
ترتدُ مبصرةً عينـــي وسالمـــةً		والأنفُ ينشقُ نسريناً وريحانا
أينَ الروابي التي كانتْ ملاعبَنا		وما لرهطِ الصبا لم يأتِ جذلانا

الثالث - البعد الجمالي:

تمثّل هذا البعد من صورة عمان في شعر حسن بكر العزازي بصورة المرأة المحبوبة:

صورة المرأة المحبوبة:

ربط الشعراء العرب القدماء ذكر المرأة بذكر المكان، فالمقدمات الطللية غالبا ما يتبعها - أو يرتبط بها - ذكر المرأة، فهما جزءان يكادان أن يكونا مترابطين في بناء القصيدة العربية القديمة، بل إنهم قد أكثروا من ذكرها حتى صارت كلُ أشعارهم - في الجاهلية مثلا - قسيما لشعرهم الغزلي، وحتى صار شعرهم صفحتين، دوّنوا على إحداهما عواطفهم التي ابتعثها فيهم حبهم لها، وعلى الأخرى جمعوا كل أغراضهم الأخرى[٤]، ولكن العزازي جعل أغلب شعره صفحة

(١) اعتدال عثمان، "جماليات المكان: الأندلس في الشعر العربي الحديث"، ص٥١.

(٢) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٣.

(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٣.

(٤) شكري فيصل، **تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: من أمرئ القيس إلى عمر بن أبي ربيعة**، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٦، ص٢٣.

واحدة خصصها لعمان. والشعراء - بشكل عام - يتميزون بطبيعة مزدوجة، يستثير أحد جانبيها انفعالات الحياة اليومية، في حين يستثير جانبها الآخر التأثيرات الجمالية[١]، والعزازي مثله مثل كل الشعراء يرتفع عن جزئيات الحياة اليومية العادية متعلقا بالجمال الكلي، صحيح أن الطبيعتين موجودتان معا في نفس الإنسان بشكل عام، ولكن الشاعر في العادة ينتصر للفن والجمال[٢]، ويبدو أن هذين القوسين الكبيرين من التأثيرات لم يتقاطعا في نفس العزازي؛ وذلك لإحساسه أن عمان تطغى على مؤثرات الحياة اليومية، فهي مؤثر فني جمالي كبير له في نفسه مكانة تمنعه من الانشغال بجزئيات هذه الحياة اليومية العادية؛ اللهم إلا ما ظهر من آلام غربته التي عاشها بعيدا عن عمان، وما ظهر لديه من إشارات إلى ما أصابه من انكسارات وأدواء أصيب بها؛ وبذلك فقد أصبحت عمان مؤثرة بجمالها، فبدت "حوراء" فاتنة، "يحرق حبها ويذيب"، فاعلة يداوي حسنها وبهاؤها جراح قلبه وأسقامَ بدنه، يقول العزازي مبينا مثل هذه الفاعلية لصورتها التي يرسمها:[٣]

تكفيكَ عمانُ التي لمّا تزلْ ... حوراءَ يحرقُ حبُّها ويذيبُ
تشفي العيونَ بحسنِها وبهائِها ... وتطبُّ قلباً ما شفاهُ طبيبُ

لقد كانت صورة عمان التي رسمها لها الشاعر مؤثرة فاعلةً تشبه في تأثيرها وفاعليتها فاعلية المرأة التي يرسم صورتها سعدي الشيرازي عندما يقول:[٤]

مَنْ هي الغادةُ التي حيثُ لاحتْ ... صنعتْ كلَّ هذهِ المعجزاتِ

وهي عند الشاعر محبوبته الوحيدة التي لا تشاركها في قلبه محبوبة أخرى، ولا يغنيه عن حبها حبُّ غيرها:[٥]

فدتْكِ عمانُ يومَ البأسِ أعيُننا ... ما كنتِ إلا هوىً للقلبِ مذْ كانا
لا ذكرُ عمانَ أغنى عن مودتِها ... ولا هوى الغيدِ عن عمانَ أغنانا

والشاعر في مزجه بين المرأة وعمان(المكان) يرتفع بالشعر الخاص إلى مستوى إنساني عام، أي أنه ينتقل به من الدائرة الخاصة الضيقة إلى الدائرة العالمية الأوسع، فيأخذ الشعر أصالته

---

(١) ولسون. كولن، **الشعر والصوفية**، ترجمة عمر الديراوي أبو حجلة، [ن]، بيروت، ١٩٧٢، ص٢٢٤.

(٢) أحمد بسام ساعي، **حركة الشعر الحديث**، ص٤٤٠.

(٣) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٩-٤٠.

(٤) عبدالإله الصائغ، **الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية**: **الحداثة وتحليل النص**، المركزالثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٩، ص٦٨، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: عبدالإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية.

(٥) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٤.

وجزءا من قيمته من ديمومة المكان الذي ربط الشاعر بينه وبين المرأة[١] في بعض صفاتها، وهي كذلك عندما تلتحم بالمكان فإنها تنعتق من ذاتها وتذوب فيه؛ فتكتسب بذلك صفة الخلود[٢]، وتذوب الملامح الذاتية للعاطفة في العاطفة الكبيرة، بما تعنيه من حب المكان، هذا الحب الذي ارتقى عند الشاعر إلى درجة التصوف[٣]، والعزازي عندما يتحدث عن جمال هذه المرأة المحبوبة فإنه يتحدث عن جمال عمان الذي ألقاه على هذه المرأة، والذي صوّره جمالا طبيعيا فاتنا، حتى إنها لتبدو بحسنها غزالا بريا شاردا، يدلُّ بجماله على أقرانه، يتعطر بأريج زهورها، ويرتشف الرحيق من هناءة العيش فيها، فيبدو أثر هذا الهناء في ثغره شهدا طيب المذاق:[٤]

وأعدْ ذكرى غزالٍ شادنٍ	تـــاهَ بالحســـن على غزلانِها
عَبَقُ الطيبِ على أردانِهِ	مِنْ أريجِ الزهرِ في بستانِها
ومذاقُ الشهدِ في مبسمِهِ	مِنْ رحيقِ العيشِ في أحضانِها

بل إن جمالها ليفوق جمال كل الحسان سحرا ورقة ونضارة، ما يدفعهن إلى أن يسألنها - متعجبات - عن سر جمالها، وعن سبب خلوده:[٥]

أكلُّ فاتنةٍ تمضي تقولُ لها	يا سحرَ عمانَ ما أبقاكَ ريّانا!
وكلُّ خصرٍ غزاليٍ تظنُّ بِهِ	من رقّةِ الناسِ في عمانَ ألوانا

وقد لا تكون عمان آنذاك جميلة في الواقع بالقدر الذي تبدو عليه صورتها عند العزازي، ولكن شعوره تجاهها هو الذي يسبغ عليها هذا القدر من الجمال الفاتن، فالجمال عنده أمر نفسي داخلي يلبسه إياها ثوبا سابغا، فهو " لا يرى جمالا يفوق جمال عمان"[٦]، ولا حسنا يفوق حسنها، وقد برع الشاعر في المزج بين جمال المرأة وجمالها، حيث أوجد بينهما علاقة تجاوزت المرأةَ(أداة التوصيل) إلى حدود أوسع، فأضحت عمان هي الهدف الذي ترسمه صورة الشاعر، معبرا بذلك عن تجربة خاصة تجاهها، فجاءت أشعاره تدور بين ذاته الشاعرة ومدينته المحبوبة، هاتان الذاتان اللتان اتحدتا معا، فكان بين الشاعر وعمان حب لم تنله محبوبة من حبيبها، يكتفي الشاعر بحبها عن حب " ليلى الشركسية "، التي انقشعت صورة جمالها من خياله أمام جمال صورة عمان انقشاع

(١) البا مرسيا، **المقدَّس والمدنَّس**، ترجمة عبدالهادي عباس، دار دمشق، دمشق، ١٩٨٨، ص١٠٧.
(٢) شاكر النابلسي، **مجنون التراب**، ص٤٦٧.
(٣) رناد الخطيب، **عمان في عيون الشعراء**، ص٥٧.
(٤) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٧.
(٥) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٤.
(٦) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، [مقدمة روكس بن زائد العزيزي]، ص٩.

الغيوم بعد أن ألقت ماءها: [١]

دعْ عنك ليلى الشركسية إنها ... مثل الغمام أذابه الشؤبوب
تكفيك عمان التي لمّا تزل ... حوراء يحرق حبها ويذيب

وقد بدت عمان لدى العزازي المثل الأعلى للمرأة المحبوبة، فهي المنافسة المنتصرة في حبه لها، المستحوذة على قلبه دون سائر النساء، يجري حبها في قلبه وعروقه، حبا جامحا إذا التقاها، وشوقا حارقا إذا ابتعد عنها:[٢]

ألفيته بفؤادي طائشا ودمي ... لما التقينا وفي جفني إذا رحلوا
وما ندمت على نار يؤججها ... في مقلتي وفي الأحشاء تشتعل

ويبدو حبها في قلب العزازي فوق حب كل محبوبات الشعراء، فنجده في قصيدة "شكاية"[٣] يجعل الهوى والغواني حزبا واحدا وفريقا مقابلا له ولمحبوبته عمان، ويصور الهوى يلومه على حبها دون غيرها من النساء، كما يصور هذا الهوى يشتكيه إلى الحسان؛ لغيرته من هواه لها، واقتصاره عليها، فيدعوه إلى أن يستبدل حب " ليلى، وسعدى " بحبها، فما كان جوابه إلاّ أن قال: هذا كلام "عذول كل زمان "، وإنه كان حريا بهذا العذول أن لا يتدخل في أمر هواه، فهو لعمان، يقصره عليها دون سواها من الغواني:[٤]

هوى الغواني اشتكاني ... إلى المها والحِسانِ
يغارُ مما يـــراهُ ... من عشقِنا للمغانـــي
ومنْ حنينٍ لعما ... نَ وهي أغلى الأمانـــي
يقولُ: حبُّكَ ليلـــى ... بثغرِها الأقحوانـــي
وجيدِ سعدى وقداً ... كأنـَّـهُ غصـــنُ بـــان
أشهى إليكَ وأحلى ... من شـــارعٍ ومبـــاني
وما عليَّ فهـــذا ... عـــذولُ كـــلِّ زمـــان
ما مُـــسَّ يوماً بشوقٍ ... لِمَرْبَـــعٍ وجِنـــان
قدْ كانَ أحرى بشاكي الــ ... غرامِ حينَ دعانـــي

---

(١) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٣٩.
(٢) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٥٥.
(٣) حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٥٥.
(٤) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٥.
(٤) انظر: حسن حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٥٥-٥٦.

ألاّ يطيـــــلَ فهذا شأنُ الحســـانِ وشانـــي

ولما كان وجود المكان لدى العزازي وجودا داخليا نفسيا فقد نشطت حركة خياله في رسمها، فظهرت صورة عمان " المرأة المحبوبة " لديه على مستويات متعددة، فهي تارة حلم يراه في المنام، يصور لنا رغبات الشاعر المكبوتة، ويترجم موقفه منها الذي يرسمه لنا بوساطة اللغة، التي تمتلك بدورها طبيعة مزدوجة: الأولى مادية ترتبط بالألفاظ وأصولها الحسية، والأخرى غير مادية تشتمل على نظام من العلاقات التي تعتمد على التجريد الذهني، ولكن المكان الشعري لا يعتمد على اللغة وحدها، وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بوساطة اللغة على نحو يجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض معه، ولكنه على الرغم من ذلك يبقى واقعا محتملا، إذ أن جزئياته تكون حقيقية، ولكنها تدخل في سياق حُلْمي يتخذ أشكالا لا حصر لها، يصل إليها الخيال اللغوي فيما يمكن أن يسمى جماليات اللغة وجماليات الخيال(١)، يقول:(٢)

وما لعمانَ تأتي خلسةً حُلماً كظبيِ ناعورَ لمّا كانَ يَنْتَحِلُ؟
شكلَ النساءِ وفي خديهِ من خفرٍ لونُ الورودِ وطعمُ المبسمِ العَسَلُ

وتبدو عمان لدى الشاعر طيفا تجود به الليالي حينا، ولكنها تبخل به أحيان أخرى، وهذا ما يسبب شقاءه، فيتمنى تكرر هذه الزيارات على الرغم من كونها خيالا كاذبا، وكأن دوام زيارة هذا الطيف يزيل ما يحسه من وحشة الغربة، وما يشعر به من توتر لا يجد له ما يخففه سوى صورة طيفها، ثم أن الشاعر لا يسمع في زيارة طيفها عاذلا، بل إنه ليفرح به يزوره فرحَ يعقوب بقميص يوسف، وكأن عمان هي الغائبة المغتربة التي ينتظر الشاعر عودتها؛ وبذلك فالشاعر لا يعود يفرِّق بين بعده عنها وبعدها عنه، وعودته إليها وعودتها إليه، ولنلاحظ أن هذا الطيف يتشخص لديه في صورعديدة يصنعها عندما ينيم بصره فتستيقظ بشكل أكبر بصيرته، فتبدو هذه المرأة المحبوبة المتخيلة معادلا لصورة عمان، وخُيل لنا ونحن نقرأ شعره فيها أنها "فتاة حسناء يستحضر طيفها"(٣)، أو أنها الأمل المتجسد بصورة "قميص يوسف"؛ أملا في استرجاع بصره الذي فقده، أو استرجاع عمان التي يفتقدها، ولننعم النظر في صيغ الجمل التي ترد فيها صورة طيف عمان في الأبيات التالية، لنجد أنها صيغ خطاب قريب "وجلبن طيفكِ، يا ضيفَ جفني، أنتَ القميص"؛ ما يدل بشكل واضح على قربها منه، فابتعاد الشاعر عن عمان لم يقلل من قيمتها في نفسه، فقد ظلت هذه القيمة

(١) اعتدال عثمان، "جماليات المكان: الأندلس في الشعر العربي الحديث"، ص٥١.
(٢) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٤٣.
(٣) محمد سمحان، **مقالات في الشعر الأردني المعاصر**، ص٥١.

نامية متنامية حتى ملكت هذه النفس، وظل يعيش في الغربة وطنا لغويا يبنيه قصائد وأشعارا، ولا بد أن ننبه إلى أن حلم الغفوة لا يكفي حاجة الشاعر في توكيد ذاته وتحقيق رغباته على النحو الذي يريد في رسم صورة عمان، فمثل هذا الحلم يسلب الشاعر إرادته، ويجعله متفرجا على نسخة له خرجت عن طوعه وإرادته، أما حلم اليقظة وطيف الخيال فإن صاحبهما يحلم واعيا، وهو حاضر في هذا النوع من الأحلام، قادر على تحويلها إلى عمل فني جميل جمال التوقع(١)، يقول:(٢)

عَمْرُ الليالي قدْ أَطلْنَ صبابتي وقصفْنَ عودَ صباي وهو رطيبُ
وجلبْنَ طيفَكِ سارياً وأخذنْهُ والشمسُ تشرقُ تارةً وتغيبُ
يا ضيفَ جفني لا عدمْتُ نزولَكُمْ حتّى وأنتَ الزائرُ المكذوبُ
أنتَ القميصُ وقدْ أتى من يوسفٍ وأنا بفرحةِ لثمِهِ يعقوبُ
أخزيتُ فيكَ عواذلي وطردتُهُمْ طردَ النعاجِ عدا عليها الذيبُ

وهذا الطيف المتخيل يزوره ليلا، وهذا مناخ مناسب لزيارته، حيث يخلو الشاعر بنفسه، وهو يزوره "على غرة"، و "على جناح من الأشواق"، متجسدا بصورة محبوبة "تجر أذيالها ميساً وغطرفة"، حتى لنجده من فرط حسنها حائرا فيها، متسائلا عن ماهيتها أهي حورية من حوريات الجنة أم إنسانة من بني البشر، فيبدو جمال صورة عمان جمالا غير مألوف مثلما هو جمال طيفها؛ ما يحدث لديه القدر الكبير من الدهشة والمفاجأة:(٣)

تأتي على غرةٍ في الليلِ مدلجةً وأطيبُ الوصلِ ما يأتي بلا وَعْد
على جناحٍ من الأشواقِ طائرةً يوري ويقدحُ في تشبيبِها زِنْدي
تجرُّ أذيالَها ميســاً وغطــرفةً فتسلبُ اللبَّ من حسنٍ ومن رَأْدِ
أأنتِ إنسيةٌ في الخُلْدِ مربعُها أمْ أنتِ حوريةٌ من جنةِ الخُلدِ

ولم تبدُ صورة عمان المحبوبة عند الشاعر صورة مادية حسيّة وإنما أتت صورة معنوية مثالية؛ وبذلك فقد انعتق الشاعر من وصف المكان المادي – كما أسلفنا - واتجه إلى وصف المكان المثالي، فكانت صورتها صورة المرأة المحبوبة التي يشعر تجاهها بالود والحنان، وليست صورة المرأة المعشوقة المشتهاة، فصورة عمان المحبوبة لدى الشاعر من نوع مختلف، فهي " شيٌ...ثانٍ"،

(١) انظر: عبدالإله الصائغ، **الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية**، ص٦٠-٦١.

(٢) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٩.

(٣) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٧-٦٨، وانظر مثل هذه الصورة في: حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٣٥.

حتى لتكاد أن تكون جزءا من قلبه، فهي من "الجوانح، حتى حسبتها من جناني، وحسنها غير فانِ"، لا يؤثر فيه مرُّ الزمان، وكأنه جمال تمثال صنعته يد فنان بارع:(١)

وإن عمـــانَ شيٌ قبـلَ الأوانسِ ثانِ
عشقـتُها بحنيـني غنيتـُــها بلســاني
وبالجوانـحِ حتــى حسبتُها من جنــاني
فلا تقارنُ طبـعاً بزينـــةِ النســوان
فهنَّ يذبلْنَ يومــاً وحسنـُــها غيرُ فانِ

وقد ظهرت صورة عمان(المرأة المحبوبة) لدى الشاعر صورة كليّة غير مجزأٍ بعضها عن بعض، فلم تبد صورتها أجزاء وتفاريق، بحيث تكون هذه الأجزاء غاية في ذاتها، ولم يتعد الشاعر حدود الحشمة في تصوير مظاهر جمالها، بل إن شعره فيها ليحمل صفات الشعر العذري، وإن ورد مصطلح قد يوحي بغير ذلك كالعشق مثلا، فإن الشاعر يقصد به الحب السامي وليس العشق المتبذِّل، أما ما أورده من إشارات سريعة إلى بعض الأجزاء التي قد تبدو وكأنها تفصيلية كالقد والخصر والعنق والثغر، فهي أجزاء في كل واحد متكامل، ترسم لها صورة كلية متكاملة، فالشاعر معنيٌّ بجمع أجزاء الصورة، وببث الروح فيها، وليس بتفريقها أجزاء منفصل بعضها عن بعض.

كما بدت صورة عمان المرأة المحبوبة صورة ريفية - شبيهة بصورة المرأة الريفية - ذات الجمال الطبيعي، مثلما كانت صورتها في أذهان الناس صورة القرية الريفية الوادعة، الواقعة على عين ماء جارية في وادٍ صغير، المتصلة بريفها المحيط بها، فجاءت صورتها لدى الشاعر مرسومة بأسلوب شعري بعيد عن التزويق اللفظي، فلم يعن الشاعر في تصويرها بضروب البديع وغيره من المحسنات، التي ينشغل المتلقي بها عن جمال الصورة الحقيقي(٢).

(١) انظر: حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه** ، ص٥٦-٥٧.

(٢) انظر مثل هذه الصورة في قصيدة "حرمان"، حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٧، وقد اتجه العزازي - كما أسلفنا – نحو الطبيعة للتعبير عن إحساسه الجميل تجاه عمان، وهذا ديدن الشعراء الرومانسيين،والشاعر باتجاهه إلى الريف والطبيعة في تصويره لعمان يعبر عن تعلقه بها وعن محبته الصادقة لها، والمحبة تتحد تقليديا مع تجربة المناظر الطبيعية، في حين يصلح الوسط المدني لنشاط العشق والتبذل، غايي إدوارد، "المدينة في شعر زماننا"، ص٢١٢، وقد لا تكون عمان مدينة ورود وزهور كمدن هولندا التي يعيش فيها الشاعر، ولكن العزازي أغنى المكان الفقير في هذا الشأن بإحساسه الغني بالجمال، بغض النظر عن فقره أو غناه الحقيقيين، فبقيت عمان بعبيرها كابتسامة الطفل البريئة، أو كنفحة الورد الشذية، تشيع في نفسه الأمل، وتشعره بدفء الروح الذي لا يجده في غيرها:

عمانُ نفحةُ طيبٍ من شذى الوردِ مثلُ ابتسامةِ طفلٍ آنَ في المهدِ

حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٧، وبسبب هذا الإحساس الجميل الذي يحسه الشاعر تجاه عمان فإنه لم ير إلا جمالها، فلم يوجه الشاعر نظره نحو الأرض البور أو جدران الإسمنت أو مساحات الإسفلت:

أما تمثّلتها روضا ونفحتَهُ تلهو بأرجائِهِ ريمٌ وغزلانُ

حسن بكر العزازي، **المصدر نفسه**، ص٤٢.

الخاتمة:

كانت عمان عند العزازي مدينة استثنائية، يلهج بذكرها، ويلجأ إليها عندما تشتد به الحالات النفسية العميقة الناتجة عن انكسارات الأمة وخيبات الأمل التي أصابتها، وعن الظروف الصعبة التي اكتنفته والأمراض التي لازمته. وقد وظف الشاعر صورة عمان توظيفا ناجحا، فأصبحت مكانا تتداخل فيه صورتها التي يرسمها مع آماله التي يحلم بها وآلامه التي يحسها؛ فاشتبك معها في حالات نفسية خاصة كانت روحه وخياله هما اللذان يرسمان أبعاد هذه الصورة؛ وبذلك صارت عنده مكانا غير عادي، ومدينة تسكن الخيال والوجدان، وكانت محطة أولى في حياته ونهائية في رؤاه وأحلامه، كما كانت صورة من عالم مثالي تتحقق له فيها الحياة السعيدة، ولم يكن حلمه آخر المطاف إلا أن يدفن بعد موته في ثراها.

ولم تأتِ صورة عمان صورة جزئية أو عابرة لدى الشاعر، وإنما كانت الموضوع الأكبر الذي غلب على شعر ديوانه، تكاد أغلب قصائده أن تكون مقصورة عليها أو مشيرة إليها، بل إننا لنجده يستهلُّ بعض قصائده بها إذا أراد أن يقول شعرا في غيرها، كما نجده كذلك يذكر بعض ضواحيها أو بعض أمكنة أخرى من أرض الوطن الأوسع باعتبارها امتدادا لها أو صورة عنها، وما ذلك إلا رغبة منه في توسيع صورتها لتشمل أكبر جزء من الأردن، وقد حاول العزازي من خلال رسمه هذه الصورة المثالية لعمان أن يعيد إلى نفسه التوازن الذي يفتقده في مدن الاغتراب.

وقد تعددت جوانب صورة عمان في شعر العزازي لتعدد المثيرات التي دعته إلى القول فيها، ولتنوع تجاربه التي صدر عنها في قصائده، ولاختلاف مستويات الخيال عنده فيها، ولكن هذه الصور - على الرغم من ذلك لا تعدو أن تكون الصورة الكبيرة المفعمة بكل مشاعر المحبة والإعجاب والانتماء، المليئة بكل مظاهر الجمال، التي تبدو عمان فيها محبوبة لم يعجب الشاعر بغيرها، حتى بدت صورة مثالية غير مادية، وقد تجلت هذه الصورة في أبعاد ثلاثة: البعد الذاتي - وهو البعد الأوسع – الذي شمل عددا من جوانب صورتها لديه، فبدت صورة صلته الوثيقة بها، وصورة فراقه القاسي لها، وصورة مرارة الغربة التي عاناها بعيدا عنها، وصورة أشواقه التي أحسَّها تجاهها، كما بدت عمان بعدا سياسيا يبشر بالأمل الداعي إلى إزاحة الانكسار الذي أصاب الأمة سنة ١٩٦٧، وبدت أيضا بعدا جماليا تجلت فيه صورتها بصورة المرأة المحبوبة الجميلة. ونستطيع القول: إن البعدين السياسي الوطني والجمالي هما بعدان قريبان كل القرب من البعد الوجداني الذاتي متداخلان فيه، فهما نابعان من رؤى الشاعر الخاصة وذاته الشاعرة، مثلهما في ذلك مثل البعد الوجداني نفسه، وقد ساعدا معه في إتمام رسم جوانب صورة عمان لدى الشاعر.

وإذا كان الشاعر العربي عموما قد وقف من المدينة وما له علاقة بها موقف الضد في كثير من الأحيان فإن موقف العزازي من عمان لم يكن كذلك، لما ترتبط به من معان سامية لديه، ولما لها من نهج سياسي تسلكه، ولما تتصف به من صفات جمالية مثالية يحسها تجاهها.

الرسالة الجِديّة لأبي الوليد أحمد بن زيدون (٤٦٣هـ/١٠٧٠م)

الدكتور عبد الحليم حسين الهروط *

الدكتور محمود عبد الرحيم صالح

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/١٠/١٥ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٢/٢١

ملخّص

هذه رسالة كتبها الأديب العربي أبو الوليد أحمد بن زيدون (١٠٠٤ - ١٠٧٠م) إلى أبي الحزم بن جهور، الذي حكم قرطبة بعد سقوط الخلافة الأموية في الأندلس، وفيها يستعطف ابن زيدون حاكم قرطبة؛ ليطلق سراحه من السجن الذي أودعه فيه ؛ نتيجة لإحدى الدسائس، وكان ابن زيدون وزيراً له قبل سجنه . وقد أجمع القدماء والمحدثون على أن هذه الرسالة تعدّ في طليعة الرسائل الأدبية في تاريخ الأدب العربي .

ظلت رسالة ابن زيدون منتشرة بين الناس بصورة ناقصة ومصحّفة ومحرّفة، حتى عثر المحققان على نسخة أصلية منها، كُتِبت منذ حوالي سبعة قرون، بخط صلاح الدين الصفدي كان قد شرحها في كتابٍ مستقل، وكتبَ رسالة أدبيةً أخرى احتذى فيها حذو ابن زيدون.

قام المحققان بتحقيق هذه الرسالة تحقيقاً علمياً؛ ليقدما نصها للقراء والدارسين في صورتها الكاملة الخالية من الشوائب والتحريف.

Abstract

This letter was written by the Arabic writer Ahmad Bin Zaidoun (١٠٠٤ - ١٠٧٠) and was sent to Abu Hazm Bin Jahwer, Ruler of Cordoba, after the collapse of Umayyad Khilafa in Andalusia. In the letter, Bin Zaidoun begged Cordoba ruler to free him from jail, he was sent to because of conspiracy against him, where he was a minister before he was sent to jail. The old and contemporary writers unanimously agreed that the letter is considered the elite of its kind in the history of Arabic literature.

Bin Zaidoun's letter remained available among readers incomplete and distorted till the original copy written by famous writer Salah Eddin Assafadi before seven centuries was found by the two researchers. Salah Eddin Assafadi explained the letter in a separate book and wrote another letter imitating Bin Zaidoun's style.

The two researchers had conducted a thorough and scientific verification to present the complete letter text to readers and other researchers free from distortion and falsification.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحسين بن طلال.

مقدّمـــة التحقيق

هذه هي الرسالة المعروفة باسم (الرسالة الجدّية) التي كتبها أبو الوليد أحمد بن زيدون (٣٩٤هـ/١٠٠٤م – ٤٦٣ هـ/ ١٠٧٠م) إلى أبي الحزم بن جهور (المتوفّى ٤٣٥ هـ/١٠٤٣م) حاكم قرطبة بعد سقوط الخلافة الأموية في الأندلس سنة ٤٢٢هـ/١٠٢١م. وكان أبو الحزم قد اتخذ ابن زيدون وزيراً له، ثمّ تغيّر عليه وسجنه ؛ نتيجة لبعض الدسائس . فلما طال الأمر على ابن زيدون – حوالي ستة عشر شهراً وثلاثة أسابيع – كتب هذه الرسالة في الاستعطاف .

تُعدُّ هذه الرسالة في طليعة الرسائل الأدبية في تاريخ الأدب العربي، التي حظيت بالتقدير قديماً وحديثاً ؛ ومن مظاهر تقدير السلف لها، أن بعض الأدباء نسج على منوالها، مثل محمد بن نصر القيسراني (٤٧٨هـ/١٠٨٥م – ٥٤٨ هـ/ ١١٥٣م) الذي استفاد منها من الناحية الشكلية - لا من حيت المقاصد - في تأليف ظُلامة أبي تمّام [(١)]. ومثل محيي الدين بن ظاهر، وصلاح الدين الصفدي، اللذين قلّدا هذه الرسالة [(٢)].

ومن مظاهر تقديرها قديماً وحديثاً، ترجمتُها إلى بعض اللغات، وكثْرةُ الذين عنوا بشرحها[(٣)]. وهي ما زالت موضع عناية الدارسين حتّى الآن .

بيْد أن هذه الرسالة – على أهميتها – اعتورها النقص والتصحيف والتحريف، وقد ظفر المحققان بنسخة مخطوطة نفيسة لهذه الرسالة، ممكن أن تتدارك النقص وتسد الخلل ؛ لتقديم نص الرسالة في أبهى صورة و أقربها إلى الصواب .

وقد تمّ الاعتماد في التحقيق على النسخ الآتية :

١ - **نسخة الأصل** : هي نسخة مخطوطة بخط صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي (المتوفّى سنة ٧٦٤هـ/١٣٦٢م) كتبها سنة ٧٤٧ هـ/١٣٤٦م، ضمن كتابه الموسوم بعنوان " المجموع المبارك " الذي يشتمل على منتخبات من شعر كلٍّ من أبي الحسين الجزّار، والسراج الورّاق، ومجير الدين بن تميم، والشهاب العزازي، وتقي الدين بن دقيق العيد . وتأتي رسالة ابن زيدون في ذيل شعر مجير الدين بن تميم .

والمخطوطة الأصلية موجودة في مكتبة آيا صوفيا، تحت الرقم (٣٩٤٨) . وهي مصوّرة على ميكروفيلم في معهد إحياء المخطوطات العربية، تحت رقم (٨١٥/أدب)، وهي مصوّرة في جامعة القاهرة، تحت الرقم (٢٦٣٧٥ مخطوطات مصوّرة) .

(١) حقّقها الدكتور حسن عبد الهادي والدكتور محمود عبد الرحيم صالح، مجلّة مجمع اللغة العربية الفلسطيني – بيت المقدس، العدد الثالث، رجب ١٤٢٤ هـ/أيلول ٢٠٠٣م (ص ٤٩ – ٨٧) .

(٢) انظر مقدّمة ديوان ابن زيدون،علي عبد العظيم، مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٧م، ص١١٠ .

(٣) انظر : المرجع نفسه، ص ١٠٩، ١١٠ .

تقع مخطوطة رسالة ابن زيدون في ثلاث عشرة صفحة، في كلٍّ منها ثلاثة عشر سطراً . وقد اتّخذها المحققان أصلاً للتحقيق، ورمزا لها بلفظ (الأصل) .

٢ - تمام المتون في شرح رسالة ابن زيدون :

أورد صلاح الدين الصفدي نصَّ رسالة ابن زيدون متتابعاً في أوّل كتابه " تمام المتون" نقلاً من خطّ علي بن ظافر الأزدي (المتوفّى سنة ٦١٣هـ/ ١٢١٦م) . وقد رمز المحقّقان لهذا النص برمز (ت) .

٣ - تمام المتون في شرح رسالة ابن زيدون :

أورد صلاح الدين الصفدي نصَّ رسالة ابن زيدون مُنجَّماً في متْن كتابه " تمام المتون " . وبين هذا النصّ المُنَجّم في المتن، والنص الوارد متتابعاً في أوّل الكتاب فروق، لم يشر إليها محقق الكتاب، ولم يستفد منها، وقد عُني المحقّقان بتتبُّع الفروق بين النصّين، واستفادا منها في المقابلة، ورمزا إلى النص الوارد في المتن بالرمز(ش).

٤ - ديوان ابن زيدون ورسائله :

نشر محقّق الديوان رسالة ابن زيدون الجِدّيّة اعتماداً على كتاب الذخيرة لابن بسام الذي طبعته مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر في القاهرة سنة ١٩٣٩م ؛ وعلى مخطوط كتاب تمام المتون للصفدي المحفوظة في دار الكتب المصريّة (تحت رقم ٢٤٨/ أدب)، ولم يشر محقّق الديوان – مثله مثل محقّق تمام المتون – إلى الاختلافات بين النص المتتابع في أول الكتاب، والنصّ المُنَجّم في المتن، واعتمد محقق الديوان – أيضاً – على كتاب نهاية الأرب للنويري المطبوع في دار الكتب المصريّة سنة ١٩٢٩م . وقد رمز المحقّقان إلى نسخة الديوان بالرمز (د) .

٥ - كتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام (المتوفّى ٥٤٢هـ /١١٤٧م) :

إنّ ما ورد من رسالة ابن زيدون في كتاب الذخيرة يتّسمُ بالاختصار في بعض المواضع، وأكثر ما يكون ذلك في المواضع التي تكتنف أبيات الشعر المُضَمّنة في الرسالة، وكثيراً ما كان ابن بسام يتجاوز عن هذه الأبيات . وقد رمز المحقّقان إلى نسخة الذخيرة بالرمز (ذ) .

٦ - كتاب قلائد العقيان للفتح بن خاقان (المتوفّى سنة ٥٢٩هـ/١١٣٥ م) :

لقد عمَدَ مؤلّف قلائد العقيان إلى الاختصار والانتقاء ؛ فلم يورد نصّ الرسالة من أوّله، بل بدأ من قول ابن زيدون :" حَنانَيْك قد بلغ السيل الزُّبى " إلى قوله :" ويُدعى - ولو على المجاز - عقاباً" . أي أنه اكتفى بإيراد ما يملأ صفحتين من صفحات الرسالة في الأصل، وهما الصفحتان اللتان يميل فيهما ابن زيدون إلى الإكثار من التضمين، والتلميح . ويُفهم من ذلك أنّ الذائقة النقديّة لدى المؤلف – وربما في الأوساط الثقافية في عصره – كانت ميّالة إلى استعمال هاتين الأداتين الفنّيتين – التلميح، والتضمين – في التشكيل الفني للعمل الأدبي .

٧ - كتاب نهاية الأرب لشهاب الدين النويري (المتوفى سنة ٧٣٣هـ /١٣٣٢م) :

لقد اتفق ما أورده النويري من رسالة ابن زيدون في نهاية الأرب مع ما أورده ابن بسّام في الذخيرة اتفاقاً يكاد يكون تاماً، ويكاد يصل إلى حدّ التطابق، لولا مواضع قليلة، وقع فيها خلافٌ بينهما، لعلّ مردّه التصحيف . ويُفهَمُ من ذلك أن النويري نقل ما أورده من الرسالة عن كتاب الذخيرة .

وصفوَةُ الأمر ممّا تقدّم، أنّ مظانّ الرسالة المتاحة للدارسين قد أخلّت ببعض الرسالة، و أصابها التحريف والتصحيف ؛ و أنّ هذا الوضع يستدعي ظهور نسخة من الرسالة مُحقّقة تحقيقاً علمياً، من مخطوط أصلي، ينزّهها عمّا يتخوّن محاسنها ؛ وأن هذه الثمرة الشهيّة تستحقّ الجهد المبذول لنيلها.

وقد دأب المحقِّقان على تخريج الأبيات الشعريّة، والآيات القرآنية الكريمة، والأمثال، والأخبار التاريخية، التي ألمح إليها المؤلف من مظانّها . أمّا الشرح فقد كفاهما إيّاه صلاح الدين الصفدي في تمام المتون ، فاكتفيا بتفسير الكلمات الغامضة وغير المألوفة، وهي قليلة ؛ لأنّ ابن زيدون لا يتعمّد الإغراب والغموض .

وفي الختام نسأل الله عزّ وجل أن يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه، وأن ينفع به الدارسين، والمهتمين، إنه نعم المولى ونعم النصير .

[١] كتب الوزير أبو الوليد بنُ زيدون إلى أبي الحَزْم بنِ جَهْورَ متولّي أَمْرِ قُرْطُبَة – رحمهما الله تعالى[(١)].

يا مَوْلايَ وسَيّدي الذي ودادَي لَه، واعْتِمَادي عليه، واعْتِدَادي به[(٢)] [وامْتِدادي مِنْه] [(٣)]، ومَنْ أبقاهُ[(٤)] اللهُ [تَعالى] [(٥)] ماضيَ حَدِّ العَزْم، وارِيَ زَنْدِ الأَمَل، ثابِتَ عَهْدِ النِّعْمَة، إنّي[(٦)] - وإنْ سلَبْتَني – أعزّك الله– لِباسَ إنْعامِك، وعَطَّلْتَني من حُليِّ[(٧)] إيناسِك، وأَظْمَأْتني إلى بَرْدِ[(١)]

(١) قال الصفدي في مستهل الرِّسالة في (ت): " و ها أنا أُوردُ الرِّسالة منقولةً من خطّ الإمام علي بن ظافر – رحمه الله تعالى – وأُثبِتُها جملة، ثم أعود بعد ذلك وأوردها شيئاً فشيئاً من أوّلها إلى آخرها " . ونصّ الديباجة فيها : كتب أبو الوليد أحمد بن زيدون إلى ابن جهور .

(٢) وردت في (ذ، ن) : واعتدادي به، واعتمادي عليه .

(٣) زيادة في (د) .

(٤) وردت في (ذ، ن) : أبقاك .

(٥) زيادة في (د) .

(٦) " إني " غير موجودة في (ت، ش، د، ذ، ن) وفيها : إن سلبتني .

(٧) وردت في (د، ن) : " حَلْي " .

بَرْدِ[١] إسْعافك[٢]، وغَضَضْتَ[٣] عنّي طَرْفَ حمايتك، ونَفَضْتَ بيَ كفَّ حياطتك[٤]، بَعْدَ أنْ نَظَرَ الأعْمَى إلى تأميلي لَكْ، وأَحَسَّ الجَمَادُ باسْتِحْمَادي لك[٥]، وَسَمِعَ الأصمُّ ثنائيَ عليك[٦]، فلا غَرْوَ[٧] فقد[٨] يَغَصُّ بالماءِ شاربُه[٩]، ويَقْتُلُ الدواءُ المُستَشفيَ به، ويؤتَى الحَذِرُ من مأمَنه[١٠]، وتكون منيّةُ المتمنّي في أُمنيَّته، والحَيْنُ قد يَسْبقُ جُهْدَ[١١] الحَريص[١٢] :

كلُّ المصائب قد تمرُّ على الفتى ... وتَهونُ غَيْرَ شماتَةِ الحُسَّادِ[١٣]

إنِّي[١٤] لأتجلَّدُ، وأُري للحاسِدين[١٥] أني[١٦] لا أتَضَعْضَعُ[١٧]، وأقول[١٨] [٢] هل أنا إلاّ يَدٌ أدماها

---

(١) وردت في (ت، ش، د) : " بَرود " .

(٢) عبارة (وأظمأتني إلى بَرْد إسعافك) غير موجودة في (ذ، ن) .

(٣) في الأصل : وغضّيت .

(٤) " ونفضت بي كفَّ حياطتك " غير موجودة في (ذ، ن) . وقد وردت في (ت، ش، د): ونَفَضْتَ بي كفَّ حياطتك، وغَضضت عني طرف حمايتك .

(٥) كذا في الأصل: وفي (ت، ش) : باستحمادي إليك، و في (ذ): بإسنادي إليك. وفي (د، ن): باستنادي إليك .

(٦) وردت هذه الجملة متقدمة على سابقتها في (ت، ش، د، ذ، ن).

(٧) وردت في الأصل : ولا غَرْوَ .

(٨) في (ت، ش، د، ن) : قد .

(٩) تضمين لقول الشاعر : من البحر البسيط

مَنْ غَصَّ راوى بشرْبِ الماء غَصَّتَه ... فكيف يَصْنَعُ مَنْ قد غصَّ بالماء

وهو معنىً مطروق عند الشعراء، تتبعه الصفدي في **تمام المتون** ص٤٥.

(١٠) من أمثال العرب المشهورة، ونصّه : " من مأمنه يؤتى الحَذِر"، ومعناه أن الحَذِر لا يدفع عنه ما لا بُدَّ منه . الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد (٥٦٨هـ/١١٧٢م)، **مجمع الأمثال** ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، ط٣، ١٩٧٢م . ج ٢، ص ٣١٠ رقم المثل ٤٠٦٣ .

(١١) وردت في (ت، ن) : حرص .

(١٢) وهو : عجز بيت لعديّ بن زيد العبادي(٥٤٢م)، أوله : " قد يدرك المبطئ من حظّه ". **الديوان**، تحقيق محمد جبار المعيبد، دار الجمهورية للنشر، بغداد، ١٩٦٥م، ص٦. وقد وردت كلمة (الحَيْنُ) في الديوان: الخير .

(١٣) البيت لعبد الله بن محمد المهلبي بن أبي عُيينة : انظر : الصفدي، خليل بن أيبك (٧٦٤ هـ/١٣٦٢م)، **تمام المتون**، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، (د . ت) ص٥٧ . ولم يرد البيت في(ن، ذ). ولم ترد عبارة " و تكون منيّة المتمنّي في أمنية، والحَيْن قد يسبق جهد الحريص " في (ذ) .

(١٤) وردت في (ت، ش، د، ن) : و إني .

(١٥) وردت في (ت، ش، د، ن) : الشامتين .

(١٦) ورد ت في (ت، ش، د) : أني لريب الدهر لا أَتَضَعْضَعُ .

(١٧) لم ترد عبارة : " وأري للحاسدين أني لا أتضعضع " في (ذ) . وفي العبارة تضمين لقول أبي ذؤيب الهذلي. من البحر الكامل .

وتجلّدي للشامتين أُرِيْهُم ... إني لريبِ الدّهرِ لا أَتَضَعْضَعُ

الضبّي، المفضل بن محمد (١٧٨هـ/ ٧٩٤م)، **المفضليات**، تحقيق : أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، ط٨، ص٤٢١، المفضلية رقم ١٢٦ .

(١٨) وردت في (ت، ش، د، ذ) : فأقول .

سوارُها [١]، وجبينٌ عَضَّ به[٢] إكْليلُه، ومشرفيٌّ ألْصَقَهُ بالأرْضِ [٣] صاقِلُه، وسَمْهريٌّ عرَضَهُ على النَّارِ مثقِّفه، وعَبْدٌ ذَهَبَ فيه[٤] سيِّده مَذْهَبَ الذي يقول :

فقسا ليزجرُه [٥] ومَنْ يكُ حازماً فليقْسُ أحياناً على مَنْ يرحمُ [٦]

هذا[٧] العَتْبُ محمودٌ عواقبه[٨]، وهذه النَّبْوَةُ غَمْرَةٌ ثم تنجلي[٩]،

لعلَّ عَتْبَك محمودٌ عواقبه فربّما صَحَّتِ الأجسام بالعِلَلِ

وهذه[١٠] النَّكْبَةُ سحابةُ صَيْفٍ عَنْ قليلٍ[١١] تقشَّعُ[١٢]، ولَنْ يَريبني سيِّدي أن أبطأَ سَيْبُه[١٣]، أوْ تأخَّرَ – غَيْرَ ضنينٍ - غنَاؤه، فأبطأُ الدِّلاءِ صعوداً[١٤] أملؤها[١٥]، وأثْقَلُ

---

(١) تضمين لقول أبي الطيب المتنبي من البحر الوافر.

بنو كعبٍ وما أثَّرْتَ فيهم يَدٌ لم يُدْمها إلاّ السِّوارُ

المتنبي، أحمد بن الحسين (٣٥٤هـ/ ٩٦٥م)، **الديوان**، شرح أبي البقاء العكبري، تحقيق : مصطفى السقّا، إبراهيم الإبياري، عبد الحفيظ شلبي، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٧١م، الديوان، ج ٢، ص١١١.

(٢) وردت في (ذ، ن) : عضّه .

(٣) وردت في تمام المتون ص٦٧ : في الأرض .

(٤) وردت في (ت، ش، د) : به . ولم ترد كلمة " فيه " في (ن) .

(٥) وردت في (ت، ش، د، ن) وكذلك في شرح ديوان أبي تمام : ليزدجروا .من قوله : " وعبدٌ ذهب به سيده ... إلى نهاية البيت " غير موجود في (ذ) .والبيت لأبي تمام من البحر الكامل .

أبو تمّام، حبيب بن أوس (٢٣٢هـ/ ٨٤٧م)، **الديوان**، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق : راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٨م . ج٢، ص٩١ .

(٦) " هذا " غير موجودة في (ذ . ن)، وورد بدلاً منها " و " .

(٧) تضمين لقول أبي الطيّب المتنبي من البحر البسيط : **الديوان**، ج ٢، ص٨ .

(٨) في الأصل: " وهذا "، ووردت في (ت، ش، د) : " وهذه "، وهي غير موجودة في (ذ . ن) .

(٩) إشارة إلى المثل القائل : " غمرات ثمَّ ينجلين " . يضرب في احتمال الأمور العظام والصبر عليها . الميداني، **مجمع الأمثال**، ج٢، ص٥٨، المثل رقم ٢٦٦٨ .

(١٠) " هذه " غير موجودة في (ذ ، ن)، ووردت " و " بدلاً منها .

(١١) وردت في (د . ن) : قريبٍ .

(١٢) قال المبرِّد : كان ابن شُبْرُمة إذا نزلت به نازلة قال : سحابة صيفٍ عن قليلٍ تقشَّعُ . الصفدي ، **تمام المتون** ، ص٧٦ .

(١٣) وردت في الأصل : " سعيه " . وفي (د ، ش) : سحابةُ . ورد تَ في (تَ) : ولَنْ يَريبني مـن سيّدي . ووردت في (ذ ، ن) " وسيّدي إن أبطأ معذور" ، يليها بيت الشعر اللاحق، وفي العبارة تضمين لبيت المتنبي ، من البحر الخفيف. **الديوان** ، ج ٤،ص١٠٠ .

ومن الخَيْرِ بُطْءُ سَيبِك عنّي أسْرعُ السُّحْبِ في المَسيرِ الجَهامُ

(١٤) وردت في (ت ، ش ، د) : فيْضاً .

(١٥) تضمين لقول ابن المعتز ، من البحر المنسرح .

واستيقنوا بالرّواء منه كما أبْطَأُ وُفْرِ الدِّلاءِ أمْلؤُها

ابن المعتز ، أبو العبأس عبد الله بن محمد (٢٩٧هـ/ ٩١٠م) ، **الديوان** ، صنعة أبي بكر الصولي ، تحقيق : د . يونس أحمد السامرائي ، عالم الكتب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧م ، ج٢ ، ص٤٤٤ .

السّحابِ مَشْياً أَحْفَلُها، وأنْفعُ الغيث[١]، ما صادفَ جَدْباً، وألَذُّ الشرابِ ما أصابَ غليلاً[٢]، ومع اليوم غدٌ[٣]، ﴿ ولكلّ أجلٍ كتاب﴾[٤]، له الحَمْدُ على اهْتبالِه، ولا عَتْبَ عليه في إغْفَالِه :

فإنْ يَكُنِ الفِعْلُ الذي ساءَ واحداً   فأفْعَالُهُ اللائي [٥] سَرَرْنَ أُلوفُ [٦]

وأعودُ فأقول : ما هذا الذّنبُ الذي لم يَسَعهُ عَفْوك[٧]، والجَهْلُ الذي لم يأتِ من ورائِه حِلْمُك، والتَّطاولُ الذي لم يَسْتَغْرِقْهُ [٣] تطوُّلُك، والتّحامُلُ الذي لم يَفِ به احْتمالُك [٨]، ولا أخلو مِنْ أنْ أكونَ بريئاً فأينَ عَدْلُك ؟ [٩] أو مُسِيئاً فأيْنَ فَضْلُكَ ؟ [١٠] .

إلاّ يَكُنْ ذَنْبٌ فَعَدْلُكَ واسِعٌ   أو كانَ لي ذَنْبٌ فَعَفْوكَ [١١] أَوْسَعُ [١٢]

حنانيك [١٣]! قد بَلَغ السَّيلُ الزُّبى [١٤]، و نالني ما حَسْبي به وكفى[١٥]، وما أراني إلاَّ لو

(١) وردت في (ت ، د) : الحيا . وفي (ش) : وأنفع الحيا ما وافق جَدْبا .

(٢) تضمين للبيت الشعري: من البحر الكامل . وقد نسبه الصفدي في **تمام المتون** ص ٨١ لكشاجم الرَّملي محمود بن الحسين (٣٦٠هـ/٩٧١م)، وهو غير موجود في ديوانه، طبعه الخانجي ١٩٩٧م.

هذا الشرابُ أخو الحياة وماله   من لَذَّةٍ حتّى يصيبَ غليلاً

(٣) مثل عربي مشهور، نَصُّه " إن مع اليوم غداً يا مُسْعِدَة " . يُضرب في تنقل الدّول على مَرِّ الأيام وكرِّها ./الميداني، **مجمع الأمثال**، ج ١، ص٣٠، رقم المثل ١١٨ .

(٤) سورة الرعد، الآية ٣٨.

(٥) وردت في (ت، د) اللاتي .

(٦) البيت للمتنبي، من البحر الطويل . **الديوان**، ج ٢، ص١٤٩ .

(٧) في (ذ) : وليت شعري ما الذنب الذي لم يسعه العفو . وفي (ن) : فليت شعري ما الذّنب الذي أذنبتُ ولم يسعه العفو .

(٨) من قوله : " والجهل .... إلى احتمالك "، غير موجود في (ذ . ن) .

(٩) في (ت، د، ذ، ن) : العدل .

(١٠) في (ت، د، ذ، ن) : الفضل .

(١١) في (ت، ش، د) : ففضلك .

(١٢) البيت للبحتري، من البحر الكامل، البحتري، الوليد بن عبادة (٢٨٤هـ/ ٨٩٧م)،**الديوان**، تحقيق : حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٥. الديوان، ج ٢، ص٨٩ .

(١٣) من هنا يبدأ النص في : الفتح بن خاقان، أبي عبد الله القيسي(٥٢٩هـ/ ١١٣٥م) ، **قلائد العقيان**، تحقيق : د. حسين خريوش، مكتبة المنار، الزرقاء، ط١، ١٩٨٩م، ج ٢، ص٢١٢ .

(١٤) وهو مَثَلٌ مشهور، يضرّب لما جاوز الحدّ . الميداني، **مجمع الأمثال**، ج ١، ص٩١، رقم لمثل ٤٣٦ . وردت في القلائد : قد بلغ الماءُ الزُّبى .

(١٥) إشارة إلى المثل المشهور: " حَسْبُك من شرٍّ سماعه " يضرب عند العار والمقالة السيئة، وما يُخاف منها. الميداني، **مجمع الأمثال**، ج١، ص١٩٤، رقم المثل ١٠٢٦، ومن بداية البيت الشعري السابق إلى هنا غير موجود في (ذ، ن) .

أُمَرْتُ[١] بالسجود لآدمَ فأبيتُ واستكبرتُ [٢]، وقال لي نوحٌ : ﴿ اركب معنا ﴾[٣]، فقلتُ : ﴿ سآوي إلى جبلٍ يعصمني من الماء﴾ [٤]، وأَمَرْتُ ببناء صَرْحٍ[٥] ﴿ لعلّي أطّلع إلى إله موسى ﴾[٦]، واعْتَكَفْتُ[٧] على العِجْلِ[٨]، واعتَديتُ في السَّبت [٩]، وتعاطَيْتُ فَعَقَرْتُ النَّاقة [١٠]، وشَرِبْتُ من النّهْرِ [١١] الذي أُبْتُليَ بِهِ جنُودُ طَالُوت [١٢]، وقَدّمْتُ [١٣] لأَبْرهَة [١٤]، وعاهدتُ قُريشاً على ما في الصّحيفة[١٥]، وتأوّلتُ في بَيْعةِ العَقَبة [١٦]، ونَفَرْتُ إلى العِيْرِ بِبَدْر[١٧]، واعْتَزَلْتُ [١٨] بِثُلُثِ النّاس يوم أُحُد [١٩]، وتخلّفتُ عن

(١) وردت في (ت، د) : وما أراني إلاّ لو أني أمرت . وفي (ذ، ن) : وما أراني إلاّ لو أُمرتُ.

(٢)أشار ابن زيدون في هذه العبارة إلى قوله تعالى:﴿ وإذْ قُلْن للملائكة اسجدوا لآدم، فسجدوا إلاّ إبليس، فأبى واستكبر ﴾ سورة البقرة، آية ٣٤ .

(٣)سورة هود، الآية ٤٢ .

(٤)سورة هود، الآية ٤٣ .

(٥) وردت في (د) : الصَّرح .

(٦) سورة القصص، الآية ٣٨ وفيها إشارة إلى فرعون حين أَمَرَ هامان أن يبني له صَرْحاً ليطّلع على إله موسى . ومن " استكبرت... إلى نهاية الآية الكريمة " غير موجودة في (ذ) .

(٧) وردت في (ت، ش، د، ذ، ن، ق) : وعكفتُ .

(٨) إشارة إلى قصة العجل الذي صنعه السّامري لبني إسرائيل . انظر سورة الأعراف، الآية ١٤٨ .

(٩) إشارة إلى عقاب الله عز وجل لليهود، في قوله ﴿ ولقد علمتم الذين اعتدوا منكم في السبت فقلنا لهم كونوا قِردةً خاسئين ﴾ سورة البقرة، الآية ٦٥ .

(١٠) كلمة " الناقة " غير موجودة في (ت، ش، د، ذ، ن) . ووردت العبارتان الأخيرتان في (ن) بعد الآية الكريمة : ﴿ سآوي إلى جبل يعصمني من الماء ﴾.

(١١) وردت في (د، ن) : من ماء النهر .

(١٢) وردت في (ت) : جيوش طالوت . وفي ذلك إشارة إلى ابتلاء جنود طالوت الذي ورد في قوله تعالى : ﴿ فلمّا فصل طالوتُ بالجنود قال إنّ الله مبتليكم بنهر، فمن شرب منه فليس مني، ومن لم يَطْعَمه فإنه منّي، إلاّ من اغترف غُرْفة بيده، فشربوا منه إلاّ قليلاً منهم ﴾. سورة البقرة، الآية ٢٤٩ .

(١٣) وردت في (ت، ش، د، ن، ق) : وقدت لأبرهةَ الفيل . وفي (ذ) : وقدت الفيل لأبرهةَ .

(١٤) إشارة إلى قصة أبرهة الأشرم المذكورة في القرآن الكريم سورة الفيل .

(١٥) إشارة إلى الصحيفة التي تعاهد فيها رجالات قريش على مقاطعة بني هاشم قوم الرسول ﷺ . انظر : ابن هشام، أبو محمد عبد الملك (٢١٨هـ/٨٣٣م) **السيرة النبوية**، نشره : محمد خليل هَرَّاس، مكتبة الجمهورية، ومكتبة زهران، القاهرة (د، ت)، ج ١، ص٣٧٨ – ٣٧٩.

(١٦) بيعات العقبة ثلاث ذكرها صلاح الدين الصفدي، وقال : " لم أقف ما علمته على أن أحداً من أهل العلم بالسِّير تأوّل في بيعة من البيعات ... فكأنه قال : أو تأوّلتُ بعد مبايعتي رسول الله ﷺ، وخالفتُ قولي بفعلٍ ناقض ما بايعتُ رسول الله ﷺ. الصفدي، **تمام المتون**، ص١٤٣ .

(١٧) إشارة إلى غزوة بدر الكبرى/عير قريش . ابن هشام، **السيرة النبوية** ، ج٢، ص٢١٦ ، وما يليها .

(١٨) وردت في (د، ن، ق) : وانخذلت . وفي (ت، ش ، ذ) : وانخزلت .

(١٩) إشارة إلى ما فعله عبد الله بن أُبي بن سلول حين تراجع بثلث الناس عند الخروج إلى قتال المشركين يوم أُحد، وترك الرسول ﷺ " وأصحابه لقتال المشركين . ابن هشام، **السيرة النبوية**، ج٣، ص٧.

عن صَلاةِ[١] العَصرْ في بَني قُريظة [٢]، وجِئتُ بالإفكِ على عائِشَةَ[٣]، وأنفْتُ[٤] من إمارةِ أُسَامَةَ[٥]، وزَعَمْتُ أنّ خِلافةَ[٦] أبي بَكْرٍ [٤] فَلْتَة[٧]،ورويّتُ رمحي من كتيبةِ خالد[٨]، ومزّقتُ الأديم اذي باركتْ يَدُ الله فيه[٩]، وضَحَّيْتُ بالأشْمَطِ الذي عنوان السّجودِ بِه [١٠]، وبَذَلْتُ لقَطامِ :

---

(١) وردت في (ذ) : صلاتي .

(٢) في الأصل : قريضة . و في ذلك إشارة إلى قول الرسول ﷺ " ﴿ لا يصليّن أَحدٌ العصر إلاّ في بني قريظة ﴾، حين عزم على غزو ديارهم . ابن هشام، **السيرة النبويّة**، ج٣، ص١٦٩.

(٣) في (ت) عائشة الصدّيقة . وفي (د، ش) عائشة الصدّيقيّة . والعبارة ليست موجودة في (ذ) . وفي ذلك إشارة إلى حديث الإفك. ابن هشام، **السيرة النبويّة** ، ج ٣، ص٢٤٠ .

(٤) وردت في (ن) وأبيت .

(٥) وردت في (ش) : أُسامة بن زيد . إشارة إلى إمارة أسامة بن زيد على جيش المسلمين، وهو مازال صغير السِّن . ابن هشام، **السيرة النبويّة**، ج٤، ص٢٩٣ .

(٦) وردت في (ت، ش، د) : بَيْعَة، وفي (ذ) : خلافة الصديق فلتة .

(٧) وردت في (ت، د، ن، ق) : كانت فلتة . ووردت في (ت) " ومن أدلّة القرآن على خلافة أبي بكر "، وهي ليست من أصل الرّسالة، وإنما هي من شرح الصفدي كما هو موجود في **تمام المتون**، ص ١٨١. وفي ذلك إشارة إلى قول عمر بن الخطاب ﷺ في إحدى خطبه : " لا يغترنَّ امرؤ منكم أن يقول كانت بيعة أبي بكر فلتة " . الصفدي، **تمام المتون**، ص ١٧٨-١٧٩ .

(٨) إشارة إلى قول أبي شجرة السُّلمي، وهو سليم أو عمرو بن عبد العزّى، وأُمُّه الخنساء الشاعرة : من البحر الطويل

وروّيتُ رُمحي من كتيبة خالدٍ وإنّي لأرجو بَعْدَها أنْ أُعَمّرا

ومناسبة ذلك أن الشاعر قد حارب المسلمين بقيادة خالد بن الوليد في أثناء عودتهم من قتال بني حنيفة في حروب الرّدة . انظر : الواقدي، أبو عبد الله محمد بن عمر (٢٠٧هـ/٨٢٢م)، **الرِّدة**،، تحقيق : د. محمود عبد الله أبو الخير، دار الفرقان للطباعة والنشر والتوزيع، عمان الأردن، ١٩٩١م، ص١٢٤ . وقد ورد أول البيت " فروّيت " . وقَوْلُه : " أن أُعمِّرا " بكسر الميم المشدّدة،، يعني أن أفعل بعمر مثل الذي فعلت بخالد، ويُروى " أن أُعمَّرا " بفتح الميم، معنى ذلك أن يطول عمري .

(٩) العبارة غير موجودة في (ذ) . وفي (ق) : الذي بارك الله فيه. وفي (ت، ش) : عليه . وفي ذلك إشارة إلى قول الشمَّاخ بن ضرار الذبياني في رثاء عمر بن الخطاب ﷺ : من البحر الطويل

جزى الله خيراً من إمامٍ : وباركتْ يَدُ الله في ذاك الأديم الممزّقِ

الشمّاخ بن ضرار (٢٢هـ/٦٤٣م)، **الديوان**، تحقيق : صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر (د . ت)، ص٤٤٨.

(١٠) يقصد بالأشمط عثمان بن عفان ﷺ، وفي العبارة إشارة إلى قول حسّان بن ثابت في رثائه : من البحر البسيط

ضَحَّوْا بأشْمَطَ عنوانُ السّجود بهِ يُقَطِّعُ اللَيلَ تَسْبيحاً وقُرآناً

ابن ثابت، حسّان (٥٤ هـ /٦٧٤م)، **الديوان**، شرح د. يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٢م ، ص٤٠٥ .

ثلاثـــــةَ آلافٍ وعَبْــــداً وقَيْنــــةً		وضَرْبَ علــيٍّ بالحُــسَامِ المُــصَمَّمِ (١)

وكتبْتُ إلى عُمَرَ بن سَعْد :" أنْ جَعْجِعْ بالحسين"(٢)، وتمثّلتُ عندمـا بلَغَني [ما بلغنــي] (٣) مــن وَقْعَةِ الحَرّة :

ليــتَ أشــياخي ببــدرٍ شــهدوا (٤)		جَزَعَ الخَزْرَجِ مِــنْ وَقْــعِ الأَسَــلْ (٥)

[قــد قَتَلْنــا القِــرْنَ مِــنْ أَشــياخِهِمْ		وعَـــدَلْناهُ بَبَـــدْرٍ فاعْتَـــدلْ] (٦)

ورَجَمْتُ الكَعْبةَ، وصلَبْتُ العائذ بها (٧) على الثّنيّة (٨) – لكان فيما جرى عليٍّ ما يُحْتَمَــلُ أن يُــسمَّى نكالاً، ويُدْعى – ولو على المجازِ – عِقاباً (٩).

---

(١) وردت كلمة " المصمّم " في (ت، د): المسمّم. وفي (ن): المُخذمِ . والبيت غير موجود في (ق). وهو لعبد الرحمن ابن مُلْجِمْ، الذي قَتَل علي بن أبي طالب -كرم الله وجهه -، وكان قد تقدّم لخطبة قطامِ فاشترطتْ عليه أن يَبْذلَ في صداقها ثلاثة آلاف، وعَبْداً أو جارية مغنية، وقَتْلَ عليٍّ - كرم الله وجهه - . ورد البيت مع بيتين آخرين، ونصّه : من البحر الطويل

ثلاثـــــةُ آلافٍ وعَبْــــدٌ وقَيْنــــةٌ		وضَــــرْبُ علــــيٍّ بالحــــسامِ المــــسمّمِ

ا بن قتيبة الدينوري، أبو عبد الله محمد بن مسلم (٢٧٦هـ/٨٨٩)، **الإمامة والسياسة**، تحقيق : د.طه محمد الزيني، مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع، القاهرة (د. ت)، ج١، ص ١٤٠.

(٢) تأتي هذه العبارة في (ن) قبل قوله : وبذلت لقطام وقوله : " أن جعجع بالحسين " ورد في رسالة كتبها عبيد الله بن زياد إلى عمر بن سعد بن أبي وقاص عندما انتدبه لقتال الحسين بن عليّ ﷺ . الصفدي، تمام المتون، ص٢٠٤ .

(٣) زيادة في (ش) . وفي ذلك إشارة إلى حَرّة واقم قُرْبَ المدينة المنوّرة، حيث فتك مسلم بن عقبة قائد يزيد بـن معاويـة بأهل المدينة، واستباح الدماءَ والأموال، بعد أن حلّوا بيعة يزيد بن معاوية، ابن قتيبة الدينوري، **الإمامة والسياسة**، ج٢، ص٧-٩ .

(٤) وردت في (ت) : علموا، في (ش) شهدوا .

(٥) البيت لعبد الله بن الزِّبَعَرى، من البحر الرمل، في التشفّي بالمسلمين بعد معركة أُحد . ورد البيت الثاني في شعره:

فقتلنـــا الـــضّعف مـــن أشـــرافهم		وَعَـــدلْنا مَيْـــلَ بْـــدرٍ فاعتـــدلْ

ابن الزّبعرى،عبد الله (١٥هـ/٦٣٦م)، **شعر ابن الزبعرى**، تحقيق : يحيى الجبوري، مؤسسة الرسـالة، دمـشق، ط٣، ١٩٨٧م، ص٤٢.

(٦) البيت زيادة في (د، ن) .

(٧) كلمة " بها " غير موجودة في (ت، ش) .

(٨) من قوله : " وبذلت لقطام .... إلى هنا "، لم يرد في (ذ) وقوله : ورجمتُ الكعبة ... إشارة إلى حصار الحجّـاج بـن يوسف الثّقفي لمكّة المكرَّمة، وقَذْفها بالمنجنيق، وقتله عبد الله بن الزبير فيها، وصلبه على الثنيّة. ابـن قتيبـة، **الإمامـة والسياسة**، ج ٢، ص٩-١٢ .

(٩) إلى هنا ورد في (ق) من الرِّسالة، وفيه : نالني انتقام، وما يُقال إنه عقاب، فلم نَسْمَع منه نداءً، ولا وَزَعَ عنه اعتداء .

وحَسْبُك من حادثٍ بامرئ تَرَى حاسِديهِ بهِ[١] راحمينا[٢]

فكيفَ ولا ذَنْبَ إلاّ نميمةٌ أهداها كاشِحٌ، ونبأٌ جاءَ به فاسِق، وهم الهمّازونَ المشاؤونَ بنميم، والوشاةُ الذين لا يلبثونَ أن يَقْرَعوا[٣] العَصَا، والغُواةُ الذين لا يَتْركونَ أديْماً صَحيحاً، والسُّعاةُ [٥] الذينَ ذكَرَهم الأحنفُ بنُ قَيْس، فقال:" ما ظَنُّك بقومٍ، الصِّدْقُ مَحْمودٌ إلاّ منهم"[٤]

حَلَفْتُ فَلَمْ أتـرُكْ لنَفسِكَ رِيْبَةً ولَيْسَ وراء اللهِ للمَرْءِ مَذْهبُ[٥]

و واللهِ[٦] ما غَشَشْتُكَ بعْد النّصيحَة، ولا انْحَرفْتُ عنك بعد الصّاغية لك[٧]، ولا نَصَبْتُ لك بعد التَّشَيُّعِ فيك، ولا أضمرت[٨] يأساً منك، مع ضمانٍ تكفّلتْ[٩] به الثّقة عنك، وعَهْدٍ أخَذَهُ حُسْنُ الظنِّ عليك[١٠]، فلِمَ[١١] عَبَثَ الجَفاءُ بأزمَّتي ؟[١٢] وعاثَ العقُوقُ[١٣] في مواتّي[١٤]، وتمكَّنَ الضّياعُ من وسَائلي ؟ ولِمَ ضاقتْ مذاهِبي، وأكْدَتْ مطالبي ؟ وعَلامَ رَضيْتُ مِن المَرْكبِ بالتّعليق[١٥]، وَقنعْتُ

---

(١) وردت في (ن) : يرى حاسديه له . وفي (ت، ش، د، ذ، ن) : له .

(٢) البيت للعُتْبي – من البحر المتقارب - كما ذكر الصفدي في **تمام المتون**، ص ٢٢١. وقيل لعبد الصّمد بن المعذّل . انظر : **ديوان ابن زيدون ورسائله**، ص٦٩٥، الحاشية ٣ .

(٣) وردت في (ت، ش) : والواشون الذين لا يلبثون أن يصدعوا . وفي (د) : يصدعوا .

(٤) الأحنف بن قيس هو المشهور بالحلم .

(٥) من قوله : " وهم الهمازون .... إلى آخر البيت" غير موجود في (ذ، ن)، والبيت للنابغة الذبياني زياد بن معاوية (٤٠٦ م) – من البحر الطويل - **الديوان**، تحقيق : علي فاعور، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٩٣م، ص١٨.

(٦) وردت في (ش، د، ذ، ن) .

(٧) كلمة " لك " غير واردة في (ت، ش، د، ذ، ن) .

(٨) وردت في (ت، ش، د) : أزمعتُ .

(٩) وردت في (ت) : تكلّفت .

(١٠) من قوله : " ولا أضمرت .... إلى هنا " غير وارد في (ذ، ن) .

(١١) وردت في (ت، ش، د، ذ، ن) : ففيمَ .

(١٢) وردت في (ت، ش، د، ذ، ن) : بأذمَّتي .

(١٣) كلمة " العقوق " غير واردة في (ذ، ن)

(١٤) وردت في (د، ذ، ن) : مودّتي .

(١٥) إشارة إلى المثل : " ارْضَ من المَرْكب بالتّعليق " يُضرب في القناعة بإدراك بعض الحاجة . الميداني، **مجمع الأمثال**، ج ١،٣٠١، رقم ١٥٨٨ .

مـــن الغنيمةِ بالإيـــاب[١]، وغَلبنـــي[٢] المُغَلَّـــبُ، و فَخَـــزَ على العاجز[٣] الضعيف، و لَطَمَتْتـــي يَدُ غيرِ ذات السّوار [٤] ؟ ومالك لا تمنعُ مني قبل أن أُفرس [٥]، و تُدرِكني ولمَّـــا أُمـــزَّق [٦] ؟ أم كيف لم تَتَضَرَّمْ[٧] جوانحُ الأكْفَاءِ حَسَداً [لي] [٨]علـــى الخـــصوصِ بـــكِ، وتَتَقَطّـــعِ [٦] أنفـــاسُ النُّظَـــراء منافسةً على الكَرَامَـــةِ لديك [٩]، [فكيف] [١٠] وقد زانَني اسْمُ[١١] خِدْمتِك، وزُهيَ[١٢] بي وَشْيُ نِعْمتك[١٣]، وأبْلَيتُ البلاءَ الجَميلَ على سِماطِك[١٤]، وقُمْتُ المَقامَ المَحْمودَ على بِساطِك[١]):

---

(١) وردت في (ت، ش، د) : بل من الغنيمة بالإياب، إشارة إلى قول امرئ القيس : من بحر الهزج .

وقد و قد طوَّفْتُ في الآفاق حتّى   رَضِيْتُ مــــــن الغنيمــــةِ بالإيـــــابِ

امرؤ القيس (٥٦٠م)، الديوان، تحقيق : مصطفى الشافي، دار الكتب العالمية (د، ت)، ص٩.

ومن قوله : " وتمكّن الضياع ..... إلى هنا " غير موجود في (ذ، ن) .

(٢) في (ت، ش، د، ذ، ن) : وأنّي غلبني .

(٣) "العاجز" غير موجودة في (ذ) . وفي ذلك إشارة إلى قول امرئ القيس من البحر الطويل : الديوان، ص٣٠ .

وإنـــك لَـــمْ يَفْخَـــرْ عليـــك كفـــاخِرٍ   ضَـــعِيْفٍ ولَـــمْ يَغْلِبْـــكَ مِثْـــلُ مُغَلّـــبِ

(٤) وردت في (ت، ش، د، ذ، ن) : ولطمتني غيرُ ذاتِ ســوار . وهو مثل من أمثال العرب نَـصُّه : " لـو ذات سـوار لطمتني"، أي لو كانت اللاطمة حُرَّة لكان أخفَّ عليّ . الميداني، **مجمع الأمثـــال**، ج٢، ص١٧٤، رقم المثل ٣٢٢٧ .

(٥) وردت في (ت، ش، د، ذ، ن) : أُفترس .

(٦) إشارة إلى قول الممزّق العبدي : من البحر الطويل

فـــإنْ كنـــتُ مـــأكولاً فكُـــنْ خيـــرَ آكـــلٍ   **وإلاّ فأَدْرِكني ولَمّـــا أُمَزّقِ**

الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب (٢١٦هـ/٨٣١م)، **الأصمعيّات**، تحقيق : أحمد محمد شـاكر، وعبـد الـسلام هارون، ط٥، بيروت (د . ت)، ص ١٦٦، الأصمعية رقم ٥٨ . وقد ورد البيت منسوباً لشاس بن نهار بن أسود، فـي رسالة عثمان بن عفان، وهو مُحاصر إلى عليّ بن أبي طالب كرّم الله وجهه . ابن قتيبـة، **الإمامـة والـسياسة**، ج١، ص٣٧.

(٧) في الأصل : يتضرَّم . وفي (ت، ش، د، ن) : لا تتضرّم .

(٨) زيادة في (ت، د، ن) .

(٩) وردت في (ت، د، ن) : منافسة في الكرامة عليك . وفي (ش) : وتنقطع أنفاس النظـراء منافسة في الكرامة عليـك .

ومن قوله : " أم كيف .... إلى هنا " غير موجود في (ذ) .

(١٠) زيادة في (د) .

(١١) وردت في (د) : رَسْم .

(١٢) وردت في (ت، ش، د، ن) : وزهاني .

(١٣) وردت في (ت، ش، د، ن) : وسم نعمتك : والعبارة غير موجودة في (ذ) .

(١٤) وردت في (ت، ش، د، ن) في سماطك . ووردت في (ذ) : وأنلْتُ الجميع من سماطك .

على بِساطِك[(١)):

أَلَسْتُ المُوالي فيك نَظْمَ [(٢)] قصائد هي الأنجُمُ اقتادتْ مع الليل أَنْجُما

ثَنَاءٌ يُظَنُّ النَّوْر [(٣)] منه منوِّراً ضُحىً [و] يُخالُ الوشيُ منه [(٤)] مُنَمْنَما [(٥)]

وهل لبسَ الصباحُ إلاّ بُرْداً طرَّزْتُهُ بفضائلك [(٦)]، وتقلّدت الجوزاءُ إلاّ عقداً فَصَّلْتُهُ بمآثرِك، واستملى الرَّبيعُ إلاّ ثناءً مَلأْتُه [(٧)] من محاسنك [(٨)]، و نثَّ [(٩)] المِسْكُ إلاّ حديثاً أذعته عن محامدك[(١٠)]؟ ما [(١١)] يومُ حليمةَ بسرّ [(١٢)].

وإن كنتُ لم أَكْسُكَ سليباً، ولا سمْتُكَ غُفْلاً، ولا حلَّيْتُكَ عُطْلاً [(١٣)]، بَلْ وَجَدْتُ آجُرّاً وجِصَّاً فَبَنَيْتُ، ومكانَ القولِ ذا سَعةٍ فَقُلْت[(١٤)]، وحاش لله [(١٥)] أن أُعَدَّ [من] [(١٦)] العاملةِ الناصبة، وأكونَ كالذُّبالة [(١٧)] التي تضيءُ للناسِ وهي تَحْترِق[(١)]، و لَكَ [(٢)]المَثَلُ الأعلى،

---

(١) وردت في (ش) : في بساطك .

(٢) وردت في (ت، د، ذ) : غُرّ .

(٣) وردت في (ت، ش، د) : الرّوض .

(٤) وردت في (ت، ش، د) : ويخالُ الوشي فيه .

(٥) البيتان للبحتري، أبو عبادة، الوليد بن عبيد (٢٨٤/٨٩٧م)، من البحر الطويل، **الديوان**، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف،ط٣، (د، ت) ج ٣، ص١٩٨٤. ولم يرد البيت الثاني في (ذ، ن) . ووردت " منمنماً" في الديوان : مُسَهّما .

(٦) وردت في (ذ، ن) : بمحامدك .

(٧) ضبطها محقّقُ تمام المتون ص٢٩٠ : مَلأْتَه، بفتح التاء .

(٨) العبارة غير موجودة في (ذ، ن) .

(٩) وردت في (ت، ش، د، ن) : بثَّ . وفي (ذ) : فتَّ .

(١٠) وردت في (ت، ش، د): في محامدك. ووردت في (ذ) : بمفاخرك . ووردت في (ن) : بمحامدك .

(١١) وردت في (ذ) : وما .

(١٢) مثل عربي مشهور . يضربُ في كُلِّ أمْرٍ مُتَعالَم مشهور. الميداني، **مجمع الأمثال**، ج ٢، ص ٢٧٢، رقم المثل ٣٨١٤.

(١٣) وردت في (ت، ش، د) : ولا حلّيتك عطلاً، ولا وسَمْتُك غُفْلاً .

(١٤) إشارة إلى قول المتنبي من البحر البسيط : الديوان، ج٣، ص٨١ .

وقد وَجَدْتَ مكانَ القولِ ذا سعةٍ فإنْ وجَدْتَ لساناً قائلاً فَقُلِ

والعبارة من قوله : " وإن كنتُ لم أكْسُكَ .... إلى هنا " غير موجودة في (ذ، ن) .

(١٥) وردت في (ت) : حاشا لك . وفي (ش) : وحاشاك .

(١٦) زيادة في (ت، ش، د، ذ، ن). وفي العبارة إشارة إلى قوله تعالى: ﴿ وجوه يومئذٍ خاشعةٌ ناصبةٌ عاملة ﴾ سورة الغاشية، الآيتان ٢، ٣ .

(١٧) وردت في (ت، ش، د، ن) : كالذُّبالة المنصوبة تضيء .

وهي[٣] بك - وبي فيك - أولى[٤].

ولعَمْري[٥] ما جهلتُ أن صَرِيْحَ[٦] الرأي أنْ أتحوّل [٧] إذا بَلَغْتني الشّمْس[٧]، ونبا بيَ المَنْزِل[٨]، وأصْفَحَ[٩] عن المطامعِ التي تُقطِّعُ أعناقَ الرّجال[١٠]، فلا[١١] أَسْتَوْطِئُ العَجْزَ[١٢]، و لا أطمئنُّ إلى الغُرور[١٣]، ويُضرَبُ في الأمثال[١٤] : " خامري أُمَّ عامر"[١٥] و [إنّي] [١٦]-مع المعرفة بأنَّ الجَلاءَ سباء[١]، والنُّقلةَ مُثْلَة [٢] :

---

(١) إشارة إلى قول العبّاس بن الأحنف : من البحر المنسرح

صِرْتُ كأنّي ذُبالةٌ نُصِبَتْ تُضيءُ للنّاسِ وَهْيَ تَحْتَرِقُ

ابن الأحنف ، العبّاس (١٧٧هـ /٨٠٤ م) ، **الديوان**، شرح أنطوان نعيم، دار الجيل، ط١، ١٩٩٥م.

(٢) وردت في (ت، ش، د) : فلك .

(٣) وردت في (ت،ش، د) : وهو .

(٤) من قوله : " ولك المثل ... إلى هنا " غير موجود في (ذ، ن) .

(٥) وردت في (ت، ش) : ولعمرك . ووردت في (د، ذ، ن) : وفي فصلٍ منها : ولعمرك ...الخ.

(٦) في (ذ، ن) غير موجودة .

(٧) إشارة إلى قول أبي تمّام من البحر الطويل : شرح ديوان أبي تمام، ج٢،ص١٠٦ .

وإن صريحَ الرأيّ والحَزْمِ لامْرُءٌ إذا بَلَغَتْهُ الشَّمْسُ أن يتحوّلا

(٨) إشارة إلى ما نُسِب إلى عنترة بن شداد بن عمرو العبسي (٦١٥م) البحر الكامل، الديوان، ص ١٧٣، شرح وضبط : د. عمر الطّباع، دار القلم للطباعة، بيروت .

احذَرْ محلَّ السُّوءِ لا تَحْلُلْ بِهِ وإذا نبا بِكَ مَنْزِلٌ فتحوّلِ

(٩) في (ذ، ن) : وأُضربُ .

(١٠) إشارة إلى قول البَعيْثَ المُجَاشعي من البحر الطويل . الصفدي، تمام المتون، ص ٣١٣.

طَمَعْتُ بليلى أن تُرِيَع وإنّما تُقطِّعُ أعناقَ الرِّجال المَطَامِعُ

(١١) وردت في (ذ، ن) : ولا .

(١٢) إشارة إلى المثل المشهور : " العَجْزُ وطِئ " . يُضرَبُ لمن استوطأ مركب العجز، وقعد عن طلب المكاسب والمحامد، ولمن ترك حقَّه مخافة الخصومة . الميداني، **مجمع الأمثال**، ج٢، ص٤٠، رقم المثل ٢٥٧٦ .

(١٣) العبارة غير موجودة في (ذ، ن) .

(١٤) وردت في (ت، ش) : ومن الأمثال المضروبة . وفي (د، ذ، ن) : فيضرب بي المثل .

(١٥) مثل مشهور يُضرب للذي يرتاع من كلِّ شيء جُبْناً . الميداني، **مجمع الأمثال**، ج ١، ص٢٣٨، رقم المثل ١٢٦٥ .

(١٦) زيادة في (ت، ش، د، ذ، ن) .

ومَنْ يَغْتربْ عن قَوْمِهِ لَمْ يَزَلْ يرى مَصَارِعَ مَظْلُومٍ مَجرًّا و مَسْحبا

ويُدفَنُ[٣] منه الصالحاتُ وإنْ يُسيء[٤] يَكُنْ ما أساءَ النارَ في رأسِ كَبْكبا[٥]

- عارفٌ[٦] بأن الأدبَ الوطنُ لا ينبغي[٧]فِرَاقُه، والخَليلُ لا يُهْوى زيالُه[٨]، والنَّسيْبُ لا يُجْفَى[٩]، والجمالُ لا يَخفى[١٠].

ثمَّ ما قِرانُ السَّعْد بالكَوْكب[١١] أَبْهى أَثَراً، ولا أَسْنَى خَطَراً، من اقْتِرانِ غِنَى النّفْسِ بالمرْء[١٢]، وانتظامه[١٣] نَسَقاً مَعَه، فإنّ الحائزَ لَهُما، الضارِبُ بسَهْمٍ فيهما – وقليلٌ ما هُمْ–[١٤] أينما توجَّه وَرِدَ منهل بِرّ[١٥]، وحطَّ في جَنَاب قبول[١٦]، وضُوحِكَ قَبْلَ إِنْزَالِ رَحْلِه[١٧]، و أُوْتِيَ[١] حُكْمَ

(١) في (ت، د) : أن الجلاء سباء .

(٢) من أمثال المولّدين كما ذكر الصفدي في **تمام المتون**، ص٣١٩-٣٢٠ .

(٣) في (ت، ش ، د) وفي الديوان ص٢١ : تُدفن .

(٤) وردت في (ش) : يُسَأْ .

(٥) البيتان غير موجودين في (ذ، ن) . وهما للأعشى الكبير، من البحر الطويل، والبيت الأول ملفّق من بيتين في القصيدة، والنّص في الديوان :

متى يَغْتَرِب عَنْ قَومِهِ لا يجِدْ لَهُ عَلى مَنْ لَهُ رَهْطٌ حواليهِ مغضبا

ويُحْطَمْ بظلمٍ لا يزال يرى لَهُ مَصارعَ مظلومٍ مَجَراً ومَسْحبا

وتُدفَق منه الصالحات وإن يسيء يَكُنْ ما أساءَ النارِ في رأسِ كَبْكَبا

الأعشى الكبير، ميمون بن قيس (٨هـ /٦٢٩م) تحقيق، **الديوان**، تحقيق : محمد محمد حسين، مطابع مؤسسة الأهرام، القاهرة، (د، ت)، ص١٤٩.

(٦) في (ت، د، ذ، ن) : لعارفٌ . وهو خبر إنّ في قوله : " إنّي " السابقة .

(٧) وردت في (ت، ش، د) : لا يُخشى . ووردت في (ذ، ن) : الذي لا يخشى .

(٨) وردت في (ت، ش، د) : والخليط لا يتوقّعُ زيالُه . ووردت في (ذ، ن) : والخليط الذي لا يتوقع زياله .

(٩) وردت في (د) : والنّسب الذي لا يخفى . وفي (ذ، ن) : والنسب الذي لا يجفى .

(١٠)وردت في (د) : والجمال الذي لا يُجفى . وفي (ن) : والجمال الذي لا يخفى .

(١١) وردت في (ت، ش، د، ن) : للكواكب .

(١٢) وردت في (ت، ش، د، ن) : به، بدلاً من (بالمرء) .

(١٣) وردت في (ت، ش، د، ن) : وانتظامها .

(١٤) من قوله : " والجمال لا يخفى ..... إلى هنا " غير موجود في (ذ) .

(١٥) وردت في (د، ذ) : ورد أعذب منهل .

(١٦) وردت في (د) : وحطّ في جناب قبولٍ فنزل

(١٧) إشارة إلى قول حاتم الطائي : من البحر الطويل

حُكْمَ الصبيِّ على أَهله[٢] :

[٨] وقِيْــلَ لَــهُ: أهْــلاً وسَــهْلاً ومَرْحَبــاً فهـــذا مبيـــتٌ صـــالِحٌ ومَقِيـــلُ[٣]

غير أن الوطنَ مَأْلُوف، والمَنْشَأَ مَحْبُوب[٤]، واللَّبيبُ يحنُّ إلى وطنه، حَنينَ النَّجيبِ إلى عَطَنِه، والكَرِيْمُ لا يجفو أَرْضَاً بها[٥] قوابِلُه، ولا يَنْسَى بَلَداً فيها[٦] مراضِعُه، قال الأوّل[٧]:

أحبُّ بلادِ الله من بَيْنِ مَنْعِجٍ إلـــيَّ وسَــلْمى أن يَــصُوبَ سَــحَابُها

بـــلادٌ بهـــا نِيْطَــتْ علـــيَّ[٨] تمـــائمي وأوّلُ أرضٍ مَـــسَّ جِلْـــدي ترابهـــا[٩]

هذا إلى مُغالاتي بِعَلَقِ[١٠] جِوَارِك، ومنافَسَةٍ بلحظةٍ[١] من قُرْبِك، واعتقــادي أن الطّمــعَ في

أُضـــاحِكُ ضَـــيْفِي قَبْـــلَ إنْـــزَالِ رَحْلِـــهِ ويَخْـــصبُ عَنْـــدي والمحـــلُّ جـــدِيْبُ
ومـــا الخِـــصْبُ للأضـــيافِ أَنْ يَكْثُـــرَ القِـــرى و لكِنَّمـــا وَجْـــهُ الكَـــريمِ خَـــصِيْبُ

الطائي، حاتم بن عبد الله (٥٤٤م): **الديوان**، تحقيق د.عادل سليمان مكتبة الخانجي، القـاهرة، ط٢، ١٩٩٠م، ص٢٩٢. والبيتان غير منسوبين في البيان والتبيين . الجاحظ، أبو عمرو عثمان بن بحر(٢٥٥هـ /٨٦٩م)، البيان والتبيـين، دار الفكر للجميع (د . ت)، ج١ ص١١.

(١) وردت في (ت، ش، د، ذ، ن) : وأُعطي .

(٢) كانت العرب تقول : نزلنا على فلان، فجعل لنا حكم الصّبي على أهله . الصفدي، **تمام المتون**، ٣٢٧ .

(٣) وردت كلمة " مقيل " في (د، ذ، ن) : صديق . وقد ورد البيت في البيان والتبيين، ج ١، ص١١على النحو الآتي :

فقلـــتُ لـــه : أهـــلاً وســـهلاً ومرحبـــاً فهـــذا مبيـــتٌ صـــالحٌ وصـــديقُ

والبيت لعمرو بن الأهتم (٥٧هـ/٦٧٧م)من البحر الطويل . **شعر الزبرقان بن بدر (٤٥هـ/٦٦٥م)، و عمرو بن الأهتم**، دراسة وتحقيق : سعود محمود عبد الجابر، مؤسسة الرسالة،بيروت، ط٢، ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م . وقد ورد على النحو الآتي :

فقلـــتُ لـــه : أهـــلاً وســـهلاً ومرحبـــاً فهـــذا صـــبوحٌ راهـــنٌ وصـــديقُ

والبيت من قصيدته القافيّة التي أوّلها :

ألا طرقَـــتْ أســـماءُ وهـــي طـــروق وبانـــت علـــى أن الخيـــال يـــشوقُ

(٤) وردت في (د، ن) : الموطن محبوب، والمنشأ مألوف . وفي (ت، ش) : الوطن محبوب، والمنشأ مألوف .

(٥) وردت في (ت، ش، ن) : فيها .

(٦) وردت في (د، ذ، ن) : فيه .

(٧) غير موجودة في (د) . ووردت في (ن) : وأَنشد قَوْلَ الأول .

(٨) وردت في (ت، ش ، د، ذ، ن) : عَقَّ الشَّبابُ .

(٩) البيتان لرقاع بن قيس الأسدي من البحر الطويل : ابن منظور، محمد بن مكرم (٧١١هـ/١٣١١م) لسان العرب، مـادة (نوط).

(١٠) وردت في (ت) : لعقد . وفي (ذ) : مع مغالاتي بعلوِّ جوارك . وفي (ش، د) : بعَقْد . وفي (ن) : في تعلُّق .

غيـرك طَبَـــع، والغَنَـاءُ(٢) ممّنْ سـواك عَنَاء(٣) . والبَدَلُ منـك عِوز(٤)، والعـوَضُ عنـك(٥) لَفـاء(٦) :

وإذا نَظَـرْتُ إلـى أَميْـري زادَنـي ضَنَىً بِـهِ نظـري إلـى الأُمـراءِ(٧)

كُلُّ(٨) الصّيْد في جَوْف الفَرَا(٩)، وفي كُلِّ الشّجر النار(١٠)، واستَمْجدَ المَرْخُ والعَفار(١١)، فما هَذهِ البَراءةُ ممَّنْ يَتَولاّك(١٢)، والمَيْلُ منْك (١٣) عَمّن يَميلُ إليك(١٤) ؟ فَهَلاّ (١٥) كان هواك فيمَنْ هَواهُ فيك، [ورضاك لِمَنْ رِضَاهُ لَكْ] (١٦)):

[٩] يا مَنْ يعزُّ علينا أنْ نُفَارِقَهُمْ وجْدَانُنَا كُلَّ شَيءٍ بَعدَكُمْ عَدَمُ(١٧)

أُعيذُكَ بنَفْسـي(١٨) مـنْ [أَنْ] (١٩) أشِيْمَ خُلّباً، وأستَمْطِرَ جَهَاماً، وأكدمَ فـي غَيْـر مَكْـدم(٢٠)،

---

(١) وردت في (د، ذ، ن) : ومنافستي في الحظّ . و في (ت) : ومنافستي بلحظة . وفي (ش) : ومنافستي لِلْخُلْطة.

(٢) وردت في (ش) : والغِنى ممن . وفي (ت، د، ذ، ن) : والغِنى من .

(٣) وردت هنا في (ت، ش) عبارة " وكلُّ الصّيد في جوف الفرا "، وستأتي هذه العبارة في موضع لاحق من هذه الرسالة.

(٤) وردت في (ت، ش، د، ن) : أعور . وهو مثل مشهور نصُّه : بَدَلٌ أعور . يُضرب لكلِّ مَنْ لا يُرْتضى بدلاً من الذاهب. الميداني، **مجمع الأمثال**، ج ١، ص٩٠، رقم المثل ٤٣٣.

(٥) غير موجود في (ت، ش، د، ذ، ن) .

(٦) مثل مشهور نصُّه : أعطاني اللفّاء، غير الوفاء . يُضربْ لمن يبخسك حقّك ويظلمك . الميداني، **مجمع الأمثـال**، ج٢، ص١٢، رقم المثل ٢٤١٣ .

(٧) البيت لعديّ بن الرّقاع (١٠٠هـ/ ٧١٨م تقريباً)، من البحر الكامل . **ديوان شعر عديّ بن الرّقاع العاملي** (روايـة أبي العباس أحمد بن يحيى بن ثَعْلَب الشيباني (٢٩١هـ/٩٠٥م) : تحقيق د. نوري حمودي القيسي و د. حـاتم صـالح الضامن، مطبعة، المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م، ص١٦٢ .

(٨) وردت في (ت، ذ) : وكلُّ .

(٩) مثل عربي مشهور، يُضرَبُ لمن يُفَضِّلُ على أقرانه . الميداني، **مجمع الأمثال**، ج٢، ص١٣٦، رقم المثل ٣٠١٠.

(١٠) وردت في (ش، د، ذ، ن): وفي كلِّ شَجَرٍ نار . وفي (ت) : وفي كل شجرةٍ نار .

(١١) وردت في الأصل : والغفار. وهو مثل مشهور نصُّه : في كلِّ شجر نار، واستمجد المَرْخ والعفار . يُضرَب في تفضيل بعض الشيء على بعض . الميداني، **مجمع الأمثال**، ج٢، ص٧٤، رقم المثل ٢٧٥١.

(١٢) في (ن) : تولاّك .

(١٣) " منك " غير موجودة في (ت، ش، د، ذ) .

(١٤) وردت في (ت، ش) : والمَيْلُ عمن لا يميل عنك .

(١٥) وردت في (ت، ش، د، ذ، ن) : وهلاّ .

(١٦) زيادة في (ت، ش، د، ذ، ن) .

(١٧) البيت للمتنبي من البحر البسيط . **الديوان**، ج٣، ص٣٧٠ .

(١٨) وردت في (ت، ش، د، ذ، ن) : ونفسي .

(١٩) زيادة في (د، ذ، ن) وقد أغفلت هذه المصادر حرف الجر (من). وفي (ت) : من أن . وفي (ش) : أن أشيم خلباً، أو أستمطر جهاماً.

(٢٠) في (ذ، ن) : وأكدم غير مكدم . وفي (ش) : وأكرم غير مكرَّم . وهو مثل نصّه " كَدَمْتَ غَيْرَ مَكْدَم " . يُضربُ لمـن يطلب شيئاً في غير مطلبه . الميداني، **مجمع الأمثال**، ج ٢، ص١٣٩، رقم المثل ٣٠٢١.

وأشْكَو شَكْوى الجريحِ إلى العِقْبــانِ والرَّخَمِ(١) فما(٢) أَبْسَسْــتُ لَــكَ(٣) إلاّ(٤) لتــَدِرّ، وحرّكْتُ(٥) لكَ الحِوارَ إلاّ(٦) لتحنّ، ونبّهتُكَ إلاّ لأنامَ(٧)، وسَرَيْتُ لك(٨) إلاّ لأحْمَدَ السُّرى لديك(٩)، مَــعَ اليقــين(١٠) منْ(١١) أَنَّك إنْ سنّيتَ عَقْدَ أَمْري تيسّر(١٢)، ومتى أَعْذَرتَ في فَكِّ أسْري لَمْ يَتَعذَّر(١٣)، وعِلْمُكَ مُحيْطٌ بأنّ المَعْروفَ ثَمَرُهُ(١٤) النِّعْمة، والشَفاعَةَ زَكاةُ المُروءة، وفَضْلَ الجاه تعود(١٥) به صَدَقة .

وإذا امرؤٌ أَهْدى(١٦) إليــكَ صَنِيْعــةً   مِـــنْ جَاهِهِ فكأنَّها مِنْ مَالِهِ

لعــلّــي أن(١٧) أُلقــــي عصــايَ بــــذَارك، و يستقــرُّ بــي النَّــوى(١) فــي ظلِّــك ويُستلذُ(٢) جنيُّ شُكْري من غَرْسِ عارفَتك، ويُستطابُ(٣) عَرْفُ ثنائي من رَوْض صنيعتك(٤)، وأستأنفَ التّأدُّبَ

---

(١)إشارة إلى بيت المتنبي من البحر البسيط : الديوان ١٦٢/٤ .
ولا تــــشكَّ إلـــــى خَلْـــقٍ فتَـــشْمِتَهُمْ   شَـــكْوى الجَـــرِيحِ إلـــى الغرْبـــانِ والـــرَّخمِ

(٢) في (ذ، ن) : وإنما .
(٣) في (ش) : بك .
(٤) غير موجودة في (ن) .
(٥) في (د) : وما حرَّكت.
(٦) غير موجودة في (ذ، ن) . وهذا مثل مشهور نصُّه : " حرِّك لها حوارها تحنّ " . ومعنى المثل ذكّرهُ بعض أشجانه، يهيجُ لها . الميداني، **مجمع الأمثال**، ج١، ص١٩١، رقم المثل ١٠١٦
(٧) في (ش، د) : وما نبّهتك إلاّ لأنام . والعبارة غير موجودة في (ن)، وفي العبارة إشارة إلى قول بشار بن بُرد من البحر المتقارب : بشّار بن برد(١٦٧هـ/ ٧٨٣م)، **الديوان**، شرح : حسين الحموي، دار الجيل، بيــروت، ط١، ١٩٩٦م، ج٢ ص ٤٩٤
إذا أَيْقَظَتْـــــكَ حُـــــــروبُ العِــــــدا   فَنَبِّــــهْ لَهَـــــا عمـــــراً ثُــــمّ نَـــــمْ

(٨) وردت في (ت) : وسريت إليك . وفي (ش) : وما سريت لك . وفي (د) : وما سريتُ إليك . وفي (ذ) : وسريت إليــك لأحمد .
(٩) وردت في (ش) : السُّرى إليك . وفي (ن) : سريت لك، ليُحمدَ المسرى إليك . وهو مأخوذ من المثل المشهور : " عنــد الصّباح يحمد السُّرى "يُضْرَبُ للرجل يحتمل المشقّة رجاء الراحة . الميداني، **مجمع الأمثال**، ج٢، ص٣، رقم المثل ٢٣٨٢
(١٠) غير موجودة في (ت)، وفي (د، ذ، ن) : بعد اليقين
(١١) غير موجود في (ذ) .
(١٢) وردت في (ت) : وإنك إن شِئْتَ عَقْد أمرٍ تيسَّر . وفي (ش) : وإنك متى سنّيت عَقْد أمري تيسّر.
(١٣) وردت في (ش) : لم تتعذّر.
(١٤) وردت في (ت، ش، د، ذ، ن) : ثَمَرة .
(١٥) في الأصل : يعود.
(١٦) في (ن) أسدى . والبيت لأبي تمّام من البحر الكامل، **الديوان**، ج٢، ص٣٠.
(١٧) " أن " غير موجودة في (د، ذ، ن).

وأستأنفَ التّأدُّبَ بأدبك(٥)، والاحْتِمالَ(٦) على مَذْهَبِك، فلا أوْجد للحاسد [١٠] مجالَ لحظةَ، ولا أدَعَ للقادحِ مساغَ لفظة، واللّهُ مُيسِّرك من إطْلابي بهذه(٧) الطَّلِبَة، وإشكائي من هذه الشكوى، بصَنيعَةٍ تُصيبُ بها طريقَ المَصْنع(٨)، ومِنّةٍ تَسْتَوْدِعُها أحْفَظَ مُسْتَوْدَع(٩) حسبما أنتَ خليقٌ له، وأنا حَرِيٌّ مِنْك به(١٠)، وذلك بيده، وهو عليه هين(١١).

ولمّا توالت غُرَرُ هذا النَّثْرِ، واتّسَقَتْ دُررُه، فهزَّ عِطْف غُلَوائه، وجَرَّ ذَيْلَ خُيَلائه، عارضَهُ النَّظْمُ(١٢) مُباهِياً، بل كايَدَهُ مُداهِياً، حينَ أشْفَقَ مِنْ أنْ يعطفَك(١٣) اسْتِعْطَافُه، ويَميلَ بنفْسِكَ إلطافُه، فتسْتَحسَن(١٤) العائدة منه، وتُعتدَّ الفائدةُ له(١٥)، وما زال(١٦) يَستَكِدُّ الذِّهن(١٧) العَليل، ويَشْحَذُ الخاطِرَ(١) الكَلِيل، حتّى زَفَّها إليك(٢) عروساً مَجْلُوّةً في أثْوابِها، مَنْصُوْصَةً

(١) وردت في (ش) : ويستقّر النوى في ظلّك . وفي (د، ذ، ن) : وتستقر بي . وفي ذلك إشارة إلى قول المعقّر بن أوس ابن حمار البارقي حليف بني نمير : من البحر الكامل . الصفدي، **تمام المتون**، ص ٣٦٦.

فألقت عصاها واستقرَّ بها النّوى كما قَرَّ عَيْناً بالإيابِ المُسافِرُ

(٢) وردت في : (د، ذ، ن) : فَتَسْتلذّ جنيُّ.

(٣) وردت في : (د، ذ، ن) : وتستطيب .

(٤) من قوله : " ويَستلذّ جني .... إلى هنا " غير موجود في (ت، ش) .

(٥) وردت في (ذ) : فأستأنفَ التأدُّب بك .

(٦) وردت في (ذ) : والاحتيال .

(٧) وردت في (ن) : هذه .

(٨) وردت في (ت، ش، د) : بصنيعة تصيب منها مكان المصنع . وفي (ذ، ن) : لصنيعة تصيب بها طريق المصنع . وهو مأخوذ من قول أحد الشعراء : من البحر لكامل . الصفدي، **تمام المتون**، ص٣٧٧ .

إنّ الصنيعةَ لا تكونُ صَنيعةً حتى تصيبَ بها طَريقَ المَصْنَعِ

(٩) " ومنةٍ " غير موجودة في (ت) . وفي (د، ن) : ويدٍ . وفي (ذ) : وقد تستودعها . وفي (ش) : وتستودعها أحسن مستودع .

(١٠) وردت في (ت، ش، د، ذ، ن) : وأنا منك حريٌّ به .

(١١) وردت في (ت، ش) : وذلك بيده وهيّنٌ عليه . وفي (د) : فذلك بيدك، وهيِّنٌ عليك . وفي (ذ) : فذاك بيدك، وهيّنٌ عليك . وفي (ن) : فذلك بيده، وهيّنٌ عليه. إشارة إلى الآية الكريمة : ﴿ هو عليَّ هيِّنٌ ﴾ سورة مريم، الآية ٩.

(١٢) وردت في (ت) : بالنظم . وفي (ش) : عارضها النَّظْمُ .

(١٣) في (ت) : أن يستعطفك . وفي (ش) : وحين أشفق من أن يعطفك .

(١٤) وردت في (ت) : وتميل بنفسك إلطافه، فاستحسن. وفي (ش) : فاستحسن .

(١٥) وردت في (ت، ش، د، ذ) : واعتدّ بالفائدة .

(١٦) وردت في (ت، ش) : فما زال .

(١٧) وردت في الأصل : يستكدُّ للذهن : وفي (ذ) : يستكره الذهن .

الخاطِر[١] الكَلَيل ، حتّى زَفَّها إليك[٢] عروساً مَجْلوّةً في أثْوابِها، مَنْصُوْصَةً في حُلِيِّها[٣] وملابِها[٤].

هاكَها[٥] – أعزّكَ اللهُ – يَبسُطُها الأملَ، ويَقْبضُها الخَجَل، لها ذَنْبُ التَّقصير، وحُرْمَةُ الإخْلاص، فَهَبْ ذنباً لِحُرْقة، واشْفَعْ نِعْمَةً بِنِعْمة، ليأتيَ الفَضْلُ مِنْ جِهاتِه [١١]، وتَسلك إليه مِنْ طُرُقاته[٦].

الهوى في طُلُوعِ تلك النُّجومِ والمُنَى في هُبُوبِ ذاكَ النسيم [٧]
سرَّنا عَيْشُنا الرقيقُ الحواشي لو يدوم السّرورُ للمُستَديمِ

[ومنها] [٨]

وطَرٌ ما انقضى إلى أنْ تقضّى زَمَنٌ ما ذِمامُهُ بالذَّميم
إذْ ختامُ الرِّضى المُسَوَّغِ مِسْكٌ ومِزاجُ الوصالِ مِن تسنيمِ [٩]
وغَريض[١٠] الدلاّل غضٌّ جنى الصبوة نشوانُ من سُلافِ النعيمِ [١١]
طالما نافَرَ الهوى مِنْه غِرٌّ لم يَطُلْ عَهْدُ جيدهِ بالتميم [١٢]

(١) وردت في (ت، ش، د، ذ) : والخاطر، ولم تُذْكر كلمة يشحذ .
(٢) وردت في (ت) : حتّى زفّ إليك . وفي (ش، د، ذ) : حتى زف إليك منه .
(٣) وردت في (ت، د) : بِحَلْيها . وفي (ش) : بِحُلِيِّها.
(٤) وردت في (ت) : ملابسها . و من قوله : " ولمّا توالت ... إلى هنا " غير موجود في (ن) .
(٥) وردت في (ت): وهي . وفي (ذ) : وها هي . ومن هنا إلى نهاية النثر ورد في (ت، د، ذ، ن) بعد القصيدة .
(٦) وردت في (ت، د) : ليتأتّى لك الإحسان من جهاته، وتسلك إلى الفضل طرقاته، إن شاء الله تعالى . وفي (ش) : ليتأتّى لك الإحسان من جهاته، وتسلك إلى الفضل من طرقاته . وقد ذكر في (د) مطلع القصيدة، ومن ثمّ أحال في بقيّة الأبيات على ديوان ابن زيدون . ووردت في (ذ) : لتأتي الإحسان من جهاته، وتسلك إلى الفضل طرقاته إن شاء الله .
(٧) ووردت في (ن) : لتأتي الإحسان من جهاته، وتسلك الفضل من طرقاته، إن شاء الله تعالى .
(٨) القصيدة على البحر الخفيف .
(٩) زيادة في (د، ذ) .
(١٠) إشارة إلى قوله تعالى : ﴿ ومزاجه من تسنيم ﴾ . سورة المطففين، الآية ٢٧ .
(١١) وردت في (ت) : وعريض .
(١٢) هذا البيت والبيتان السابقان عليه لم ترد في (ذ، ن) .

زار مُستَخْفياً وهيهات أن يخفى سنا (١)   البَدْرِ في الظَّلامِ البهيمِ

فوَشى الحَلْيُ إذ مشا وهفا الطيبُ   إلى حَسٍّ (٢) كاشحٍ بالنميم

أيُّها المؤذني بظُلْمِ الليالي   " ليس يومي بواحدٍ من ظَلُومِ " (٣)

ما ترى البَدْرَ إنْ تأمّلتَ   والشَّمس هما يُكْسَفانِ دون النجومِ

[١٢] وهو الدَّهرُ ليس ينفكُّ ينحو   بالمُصاب العظيم نحو العظيمِ

بوّأ الله جَهْوراً شرف(٤) السؤ   د د في السَّرْوِ [و] (٥) اللّباب الصميم

واحدٌ سلَّم (٦) الجميعُ له الأمْرَ (٧)   وكان (٨) الخُصوصُ وِفْقَ(٩) العُموم

قلَّدَ الغَمْرُ ذا التجاربِ فيه   واكْتفى جاهِلٌ بِعِلْمِ عليمِ (١٠)

خَطَرٌ يقتضي الكمالَ بِنَوْعَي   خُلُقٍ بارعٍ و خَلْقٍ وسيمِ

[أُسْوَةُ الرَّوض تطَّبيكَ بحظّي   نَظَرٍ – ما اعْتَمَدْتَهُ – وشميمِ] (١١)

أيُّهذا الوزيرُ ها أنا أشْكُو   والعصا بَدْءُ قَرْعِها للحليمِ (١٢)

ما غَنَائي (١٣) أن يألفَ السابق المَرْ   بط في العِتْقِ مِنْهُ والتّطهيمِ

وثواءُ (١) الحُسامِ في الجَفْن يَثْني   مِنهُ بُعْدَ المضَاءِ والتصميمِ

---

(١) وردت في (ت) : وردت في (ذ) : سُرى . وفي (ن) : يختفي سنا .
(٢) وردت في (ت) : حُسْن .
(٣) وردت في (ت) ليس دهري وهو شطر بيت للعبّاس بن الأحنف، **الديوان**، ص٣٢٩، من البحر الخفيف، وتمامه : " وَابلائي من حادثٍ وقديمِ " .
(٤) وردت في (ت، د، ذ، ن) : أشرف .
(٥) زيادة في (د) . ووردت في (ت، ذ، ن) : السِّر .
(٦) كلمة (سلَّم) مَحْوٌ في الأصل .
(٧) وردت في (ذ، ن) : الفَضْل .
(٨) وردت في (ت، د) : فكان .
(٩) وردت في (ذ) : فوق .
(١٠) وردت في (د) : العليمِ .
(١١) زيادة في (ت) . وقد أخذه محقّق الديوان عن (ت) وجعل اعْتَمَرْتَه مكان اعتمدته .
(١٢) تضمين للمثل العربي الذي نصّه : " إن العصا قُرِعتْ لذي الحِلْم " : يُضرب المثل لمنْ إذا نُبِّه انتبه.
(١٣) الميداني، **مجمع الأمثال**، ج ١، ص٣٧، رقم المثل ١٤٦ .

أَفَـــصبرٌ مئـــين خمـــساً [٢] مـــن الأيّـــام ناهيـــك مـــن عـــذابٍ ألـــيمِ

ومُعَنّـــىً مـــن الـــصِّبا [٣] بِهَنَـــاتٍ نَكَـــأَتْ بـــالكلُومِ قَـــرْحَ الكُلـــومِ [٤]

[ومنها في ذكر اعتقاله] [٥] :

سَـــقَمٌ لا أُعـــارُ منـــه [٦] وفـــي العـــائـد أُنْـــسٌ يفـــي بِبُـــرْءِ الـــسّقيمِ

نارُ بغيٍ سـرى [٧] إلـى جنـة الأمـن لظاها [٨] فأصبحَتْ كالـصّريمِ [٩]

بـــأَبي أَنْـــتَ إن تَـــشَأْ تَـــكُ [١٠] بَـــرْداً وســـلاماً كنـــار إبـــراهيمِ [١١]

[١٣] للشّفيعِ الثناءُ، والحَمْدُ فـي صَـوْب الحيـا للريـاح لا للغُيـومِ

وزَعـيْمٌ بـأن يَـذِلَّ لـي الـصَّعْبُ [١٢] فيـأتي [١٣] إلـى الهمـامِ الـزعيمِ

[أمَـــلٌ يَـــرْعَمُ الجفـــاءُ إليـــه [١٤] وهو ثَبْتُ المقامِ ماضي العَـزِيمِ] [١٥]

ووِدادٌ يغيّـــرُ الـــدَّهرُ مـــا شـــاء، ويبقـى بَقَـاءَ عَهْـدِ الكـريمِ

---

(١) وردت في (ت) : غناءٌ . وفي (د) : عسيٌّ .
(٢) وردت في (د) : وبقاءٍ .
(٣) وردت في الأصل : خَمْس .
(٤) وردت في (د) : الضنى .
(٥) من قوله : " خَطَرٌ يقتضى ..... " إلى هنا، غير موجود في (ذ . ن) .
(٦) زيادة في (ذ، ن) .
(٧) وردت في (د) : فيه .
(٨) وردت في (ت) : سعى . وفي (ذ، ن) : سَرَت .
(٩) وردت في (ذ، ن) : الأرض بياتاً .
(١٠) إشارة إلى الآية الكريمة : ﴿ فأصبحت كالصريم ﴾ . سورة القلم، الآية ٢٠ .
(١١) في الأصل : تلك .
(١٢) إشارة إلى الآية لكريمة : ﴿ قلنا يا نارُ كوني بَرْداً وسلاماً على إبراهيم ﴾ . سورة الأنبياء، الآية ٦٩.
(١٣) وردت في (ت، د) : يُذَلِّلَ لي الصّعبَ .
(١٤)زيادة في (د) . ويرعم : يرعى ويراقب . ولعلَّها يرغم الجفَاءُ لديه .
(١٥) وردت في (د) : مثابي .

وثنـــــاءٌ أرْسَـــــلْتهُ سَـــــلْوَةَ الظّـــــا عنِ عَنْ شَوْقه ولَهْــوَ المُقِــيمِ [١]
فهـــو رَيْحانَـــةُ الجَلــيس - ولا فَخْـــرَ – ومنه [٢] مِــزاجُ كــأْسِ النَّــديمِ
لم يَزَلْ مُغْـضياً [٣] علـــى هَفْــوَةِ الجـــا ني مُصيخاً إلى اعتذار المُلــيمِ [٥]
ومَتَـــى تبـــدأ الـــصَّنيعَةَ يَولِعْـــك [٤] تَمـــــامُ الخِــــصالِ بــــالتتميمِ

والحَمْدُ لله وحده، وصَلّى اله على محمدٍ النبيّ وآله .... [٦] .

ونهاية الرِّسالة في (ت) : هذه الرِّسالة الزيدونيّة بجمْلتها نثراً ونَظْماً، منقولةٌ من خَطِّ ابن ظافر رحمه الله تعالى .

(١) ورد هذا البيت قبل سابقه في (ت) .
(٢) وردت في (د) : فيه .
(٣) وردت في (ت) : لم تزل مُغْنياً .
(٤) ورد ت في (د) : الكريم .
(٥) وردت في (ت) : يوليك .
(٦) كلمات غير مقروءة .

النظرية الأسلوبية: مقاربة بنائية لاكتناه التماسك النصي وفرادة التشكيل

د. عبدالله عنبر *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/١٠/٩ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٢/٢٠

ملخّص

تشكل النظرية الأسلوبيّة منهجية لارتياد أشد المناطق خفاء، فهي مقاربة لاجتياج عالم الغياب لتجلية مرامي التمايز عبر مرامي الاحتجاب. ويصدر هذا البحث عن فكرة مؤداها أنَّ الأسلوبيّة بحث عن المعنى الإضافي الذي يجعل اللغة لعبة جمالية تعتمد الخفاء في تشكيل التجاوز تحقيقا لتموقع خاص يقوده العدول المؤسس على التفرد. وتستند النظرية الأسلوبيّة إلى استراتيجية مدارها الوحدة العضوية التي تبلغ غايتها القصوى وفق تخطيط ينزل العناصر منزلاً يتوخى آفاق التحكم الذاتي. إذ تعتمد على تماسك نصي يتيح الهيمنة على عناصر المنظومة ويشكلها تشكيلا يعلو عليها. فهي بيان عن أعلى درجات التنظيم لمجهول البيان ضمن مغايرة مفادها تشكيل اللذة الجمالية وفق منهجية عنوانها الإشراق والتجلي عبر الامتاع والتخفي المضمر لفتنة النص عبر عالم الغياب. والملاحظ أنَّ الأسلوبية تستعلي في رصد مرايا التجاوز التي تخطف جمالية التلقي عبر مرايا التجلي. وتتجلى الإبلاغية وفق تصور كلي يضع كل كلمة في مكانها الذي يليق بها. وهذا يعني أنها قدرة اللغة على التأثير والعدول وامتلاك الدينامية المؤلفة للانفعال الوجداني في سياق لذة النص، ويسعى التماسك النصي لاكتناه ما يجعل العناصر اللغوية تشكل مجموعاً منظماً يقام على نحو دون آخر وفق نظام مداره تتابع العناصر في نسق. وتوصل البحث إلى أنَّ التشكيل الاستعاري إعادة إنتاج للعلاقات بطريقة تنقل الألفاظ من الوجه الظاهري إلى وجه آخر يقيم الرمز عالمه السحري من خلاله، إنّه قصة التوغل في عالم المجاز مما يشكل تكوثراً أسلوبياً مائزاً لأشكال الإنجاز.

وينتظم هذا البحث ضمن خمسة أبعاد جاءت على النحو الآتي:

الأول: العدول الأسلوبي بين الاختيار والتوزيع.

الثاني: التماسك النصي ومظاهر الوحدة العضوية.

الثالث: النظرية الإبلاغية ومرايا التمايز الأسلوبي.

الرابع: اللغة الشعرية وفرادة التشكيل.

الخامس: التشكيل الاستعاري (دراسة أسلوبية)

Abstract

The Theory of Stylistics: Structural Approach towards Accounting for Textual Coherence and the Individuality of Expression

Stylistics represents the means to discover the most hidden since it is an approach to the world of the unknown to uncover variation through ambiguity. The present research is based on the idea that stylistics means seeking the additional meaning which turns language into an aesthetic puzzle, adopting a subtle approach in forming linguistic deviation, reaching to a special place guided by an individuality-based balance. It shows the highest levels of stylistic organization, seeking the individuality of expression, going beyond simply conveying the message towards aesthetic formation. It is also an exploration of rhetoric in order to achieve the aesthetic perfection, following a path towards subtlety. Stylistics represents a tool to explore the subtleties of language. The research shows that the organic unity achieves its end through a plan of self control since it is based on an organic pattern, governing the elements of the language matrix, reforming it towards betterment. It also includes the metaphorical formation that moves the meaning of linguistic utterances away from the superficial level towards a much deeper and subtle level.

The present research is divided into the ollowing five parts:

1-Stylistic modification between choice and distribution.

2- Textual coherence and aspects of organic unity.

3- etoric and aspects of stylistic variation.

4- Poetic Language and individuality of expression.

5- Metaphoric Formation (stylistic study)

* قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الأردنية.

يصدر هذا البحث عن فكرة مؤداها أنَّ النظرية الأسلوبّية رصد للمظاهر الجمالية للغة بحثا عن المنطقة العليا التي تولي الابتعاد عن النمط وجها خاصا في البيان عن المقصد. وتسهم هذه النظرية في البيان عن المعاني الإضافية التي تجعل اللغة لعبة جمالية تعتمد الخفاء في تشكيل التجاوز المؤسس على مظاهر التفرد. فهي بيان للتأثير الدلالي الناتج عن وظائف الأنظمة البنائية في تشكيلها للوجه الجمالي وفق منهجية عنوانها الإشراق والتجلي عبر الإمتاع والتخفي.

وتسهم هذه النظرية في اكتناه الرصيد المعجمي للنص بحثاً عن القيم التأثيرية التي يحتكم إليها في الإبانة عن المقصد. ومؤدى هذه النظرية تعيين ملاحظ القوة للأبنية للبيان عن تجليات الأسلوب في قدرته على التعبير عن المعنى.

وتشكل النظرية الأسلوبّية بحثا عن المرجع الحاضر في كل البنى كشفاً عن مستويات إنتاج الدلالة التي تنتظم ضمن إطار ذهني يحكم كل المكونات في نسق. وتظهر طرق اتصال علاقة الدال بالمدلول توضيحاً للمرجع الدلالي الذي ترتد إليه الإشارات بغية تشكيلها للمقصد. فالأسلوبية رصد للمغايرة التي تمارسها النحوية على خارطة النص الأدبي إذ تبدأ من الاختلاف الذي تفرضه البلاغة بطريقة تعيد إنتاج المعرفة وفق ملاحظ التمايز. وهذا يوضح أنها تؤلف توظيفاً خاصاً للإمكانات التعبيرية وفق اختيار ايحائي يمنح الألفاظ فرادة تشرق من خلالها البنى. وتكشف الأسلوبّية المرجع المسؤول عن لعبة المفارقة للإبانة عن اختلاف درجات المعنى ضمن آفاق التجاوز. فهي استشراف التباينات التي تعلي من قيمة التجانس في اقتناص الدلالة الناتجة عن إدراك المتنخيل الذهني الذي تنجذب نحوه العناصر. وهكذا تقارب الأسلوبّية التماسك النصي الذي يسري في جسد البنى منتجا الدلالة الثاوية في منظومة التشكيل النصي. وتسعى لبيان العلاقات الخفية القائمة على مبدأ المشاكلة والاختلاف بحثاً عن السمات الخاصة التي تكسب العناصر تفردها، وتعاين وظيفة كل عنصر كشفاً عن المستوى الوظيفي الموجه للأساليب التي تهيمن على تضاريس البنى. وترصد أسرار اغتراب البنى بما تمثله من فجوات معرفية إذ تندفع نحو الخفاء موظفة العنف الرمزي ساعية نحو التجلي، فهي بحث عن الفراغ المعرفي الذي يجسد انعتاقاً لتجليات التمايز.

وتؤلف هذه النظرية وعيا للدور الوظيفي الذي تنهض به الإشارات بكشف مكانتها في تشكيل النص. وتستشرف عناصر المفارقة التي تمثل نزوعاً عن الجسد اللغوي المألوف لإنتاج ملاحظ التمايز والفرادة. وتستند النظرية الأسلوبية إلى الوحدة العضوية التي تبلغ غايتها القصوى وفق تخطيط بنائي يتوخى التحكم الذاتي لتشكيل نصوصية النص. وينتظم هذا البحث ضمن خمسة أبعاد جاءت على النحو الآتي:

الأول: العدول الأسلوبي بين الاختيار والتوزيع.

الثاني: التماسك النصي ومظاهر الوحدة العضوية.

الثالث: النظرية الإبلاغية ومرايا التمايز الأسلوبي.

الرابع: اللغة الشعرية وفرادة التشكيل.

الخامس: التشكيل الاستعاري (دراسة أسلوبيّة).

أولاً: العدول الأسلوبي بين الاختيار والتوزيع:

تؤلف نظرية العدول الأسلوبي منهجاً قادراً على تجاوز المستوى الأولي بحثاً عن التشويق الذي يلمع في النفس وفق تجليات النص، وتأخذ هذه النظرية مكانها انطلاقا من شبكة العلاقات التي تحتكم إليها تجليات العناصر اللغوية في تناسق يكفل ضبطاً مع الوظيفة التي تؤديها، فالتركيب اللغوي هو ائتلاف الأجزاء في تناسب موقعي مداره انسجام الكلمة في الموقع الأشكل بها. ويشكل اكتناه انحراف المكونات التي يحتكم إليها النص بحثا عن تناسق العناصر في ضوء الدلالة الكلية التي تنتمي إليها، فالعدول الأسلوبي نهج موصل لإنتاج قيم الدلالة بطريقة تتخطى المستوى الشكلي إلى المعنى الأسلوبي الذي يغيب في مجهول البيان مجتازاً مظاهر المشاكلة والاختلاف لتكوين المقصد.

ويشكل العدول الأسلوبي استعمالا لغوياً يخرج باللغة عن الوجه المألوف نحو تفرد ينماز بالتكوثر البياني الذي يقتضي الامتاع والمؤانسة. ويكشف هذا العدول عن تنوع لا حدود له إذ يشكل فراغاً معرفياً يدعو المخاطب لتقصيه بحثا عن كسر العلاقات النصيّة، فهو منهجية لتشكيل اللغة جماليا وفق اختراق للمألوف مسؤول عن سياسة البيان.

ويبدو أنّ تحول الأشكال النمطية وانكسار التوقع يفضي إلى مفارقة المرجع بشكل يؤطر للانزياح بحثا عن الطاقات الكامنة في الوجه المرصود من اللغة. فالتنوع الأسلوبي يحدث أثراً جمالياً يختلس التمرد على النسق توخيا للغة الانفعالية التي تقودها البلاغة. وهذا يبدي أنَّ استثمار طرق التمايز الأسلوبي يقتضي الإفادة من النص المرصود انطلاقاً من قوانين التجاوز التي تكسب الكلام جاذبية وجمالاً. فاختيار الأشكال الأسلوبية يقع في سياق الصياغة المؤثرة المعتمدة على الأبنية العليا المؤدية لارتفاع نسبة الإعلامية، وهكذا يتم تحصيل الإمتاع والمؤانسة عبر أساليب جمالية متنوعة تستمد وظائفها من ضروب التفرد اللغوي. وينكشف لنا أنّ بلاغة الاختيار تحقق التفاوت الناتج عن لعبة التحولات توخياً لاقتناص أساليب الفرادة في تشكيل النص.

ومن هذا يتضح أنّ اختيار المفردات لا ينفصل عن توزيعها انطلاقاً مـن تفاعـل الألفـاظ ودلالاتها في تشكيل الوجه الأشكل الذي يرتضيه المبدع. والملاحظ أن الأسـلوبية تـشكل تقـصياً للروابط الدلالية التي تكسب الخطاب سماته التعبيرية في إطار التوظيف الجمالي المناسب لمقتـضى الحال. فمطلب التأثير مداره الإبلاغية التي تستند إلى الاختيار الذي يكسر الوجـه الأولـي ليعطـي البنى تجلياتها بتكثيف الخطاب بحثاً عن فتنه الأسلوب؛ ويقع الاختيار ضمن سياق كلي يرصد علاقة التحولات بالتحكم الذاتي، وهذا يجعل القيم التعبيرية تشكل تناسقها الدلالي بناء على التتابع المفـضي إلى اعتبار ملحظ التمايز. ويبدو أنَّ مقاييس التوزيع تقام على اختيار مداره تشكيل الطاقة التعبيريـة المؤسسة على تكثيف يعد الدلالة الكلية نقطة التقاء مجموع العلاقات التي تصب في هذه الدلالة.

ويلاحظ أن المعنى الذي يدور في ذهن الإنسان يستدعي اللفظ الذي يناسبه وفـق اختيـار المبـدع لطرق الصياغة تحقيقاً لاقتران الكلام وترتيبه. ومعلوم أنَّ مدار المفاضلة استخدام الكلمة في سياقها المناسب ضمن تناسق الدلالات على الوجه الذي يقتضيه الأسلوب. وتتعالى المنظومة على العناصر المؤلفة لها إذ ترتب الكلمات وفق القوانين التي تحتكم إليها خصوصية التشكيل. ويستند المبدع فـي توزيع العناصر على منهجية تضئ دوائر الإبداع إذ تفرض سلطانها الإيحائي بسعيها نحو الترتيـب الداخلي الذي يولد الشعرية فقوانين النظم توجه الدلالة اللغوية نحو إصابة الغرض المراد منها. ويتم توزيع هذه العناصر لتأخذ وظائفها وصولاً للمستوى الجمالي المؤلف لفرادة التـشكيل. ويتـضح أنّ تطبيق مبدأ الاختيار يضع الكلمات في رباط ناظم يحفظ مواقعها بما يحتم وحدة بناء يوافـق فيهـا التعبير ما يقصد به من معنى، وتشي فكرة الاختيار بمسألة اقتران الذاتي بالموضوعي في صـياغة تمنح البنى فرادة تستمدها من النسيج الكلي.

ويقيم النص إبلاغيته عبر تحولات تكسر التوقع وتجتاز المعاني المباشـرة تحقيقـاً للدلالـة الإضافية التي تقيم تعاليها النصي عبر منظومة الانحراف التي تعطي الـنص مـستواه الجمـالي، وينطوي النص ضمن تحولات تأخذ أشكالاً نظامية موافقة للمقصد المراد التعبير عنه، وهكذا تقـيم البنى تحولاتها ساعية نحو وجه يكتنفه الانعتاق، فهي متوثبة في مسارات مدارها الإقصاء عن أصل الوضع اللغوي واقتناص الفرادة.

ويلاحظ: "أنّ التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية لها مواطن فـي سياسـة البيـان، إذ لا يقصد منها معانيها الأصلية التي تفهم من ظاهر اللفظ لغة ولا يراد منها دلالاتها الأولى التـي يـدل

عليها منطوق العبارة، وإنما هذه التراكيب النحوية لها في البيان شأن وفي البلاغة مكان، فالمعاني الإضافية التي تدل عليها التراكيب هي المرادة وهي موطن البلاغة"(١). فنظام التحويل البنائي يستند إلى فكرة مؤداها: "اكتناه جدلية الخفاء والتجلي وأسرار البنية العميقة وتحولاتها بل إلى أبعد من ذلك بكثير... إلى فكر بنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة، بل يطمح إلى دراسة المكونات الأساسية في الثقافة والمجتمع والشعر ثم إلى اقتناص شبكة العلاقات التي تشيع منها وإليها، والدلالات التي تنبع من هذه العلاقات، ثم إلى البحث عن التحولات الجوهرية للبنية"(٢).

وهكذا يتم اكتناه أبعاد النص من خلال رصد التحولات التي تفضي إلى إنتاج دلالات جديدة تمنح البنى فرادة التشكيل، ومن هنا يلاحظ أن تشكيل العمل الفني: "يحدث خللاً في قاعدة الاستبدال حيث يتصرف في هيكل الدلالة بما يخرج عن المألوف، فينتقل كلامه من الدائرة النفعية إلى الدائرة الجمالية، فعندما يقول: (اختلست النظر) فإننا لا يمكن أن نخضع هذا التركيب للعملية الاستبدالية بشكلها الأولي؛ لأنّ نسبة الاختلاس إلى النظر عدول عن النمط التركيبي الأصيل في اللغة حيث تم التأليف بين جدولي اختيار متنافرين، وهذا النمط يطلق عليه "المجاز" وهذا يعني إحداث فوضى في العلاقات اللغوية أو في الدلالة، وهي فوضى جمالية"(٣)، وهذا توظيف متنوع لعنصر الاختيار الذي يبنى على تبادل العناصر لمواقعها بحثاً عن تحولات النسق المؤلف للمقصد الكلي. فإنتاج الدلالة يستند إلى تكوين المتصور الذهني تكويناً يكسر النسق بحثاً عن فضاء يجدد أساليب الإنزياح.

ويسهم ملحظ التباين بتعيين وجوه التصرف في تغيرات البنية، إذْ يرتاد مجهول البيان مولداً فراغاً معرفياً يملك تنوعاً يتعالى في اجتياح آفاق التجلي ضمن أقصى درجات التوتر.

وقد تنبّه ابن الأثير إلى: "اللفظ إذا كان على وزن من الأوزان ثم نقل إلى وزن آخر أكثر منه فلا بد من أنْ يتضمن من المعنى أكثر مما تضمنه أولاً، لأنَّ الألفاظ أدلة على المعاني، وأمثلة للإبانة عنها، فإذا زيد في الألفاظ أوجبت القسمة زيادة المعاني، وهذا النوع لا يستعمل إلا في مقام المبالغة... ألا ترى أنّه إذا قيل في الثلاثي قَتَل ثم نقل إلى الرباعي قتّل –بتشديد التاء- فإنّ الفائدة من هذا النقل هي التكثير: أي أنَّ القتل وجد منه كثيراً"(٤). وهكذا يتجلى أثر العدول في بلوغ مراتب

(١) عبد الفتاح لاشين، **التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية**، ص ٢٢٧، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٠.

(٢) كمال أبو ديب، **جدلية الخفاء والتجلي**، ص٨، دار العلم للملايين، ط٤، ١٩٨١.

(٣) محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، ص ٧٢-٧٣،الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٤.

(٤) ابن الأثير، **المثل السائر**، ج٢، ص ٥٨-٥٩.

التحول لإنتاج دلالة تكشف دينامية التباين وتبوح بفرادة الأنساق. ويلاحظ أنَّ التحويل منهجية بيانية تستقطب مرجعيات إعادة تنظيم شكل البنية توخياً للمعنى المراد.

ويستخدم ابن جني مفهوم العدول الذي يشكل ظاهرة بنائية تنحو منحى الإبلاغ والتكوثر البياني، إذ يقول: "ونحو من تكثير اللفظ لتكثير المعنى العدول عن معتاد حاله، وذلك فُعَال في معنى فَعيل، نحو طُوَال، فهو أبلغ معنى من طويل، وعُرَاض، فإنّه أبلغ من عريض... لما كانت فَعيل هي الباب المطّرد وأريدت المبالغة، عُدِلت إلى فُعال فضارعت بذلك فُعّالاً، والمعنى الجامع بينهما خروج كل واحد منهما عن أصله، أمّا فعّال فبالزيادة، وأما فُعَال فبالانحراف عن فعيل"(١) ومن الملاحظ أنّ مبدأ المغايرة في الصيغة يتمرد على المألوف في إنتاج وجه بياني يجتاز مشكاة البناء المعجمي نحو سيمياء الإيحاء، فتنامي التحولات بين الصيغ تنامياً دراماياً يكشف تصاعد التعارضات نحو منعطف التجاوز الموحي بجدلية التباين المولد للإبلاغية.

ويتضح: "أن دراسة ظواهر العدول أو الانحراف عن الأصل المثالي للغة (أو اللغة اليومية المعتادة) ركيزة أساسية من ركائز الدراسات الأسلوبية الحديثة في تناولها لنصوص الأدبية، والكشف عن التحولات المختلفة للبنى التركيبية في توترها الدائم بين البنية السطحية الإبداعية والبنية العميقة المثالية، فبناء الأسلوب على خلاف مقتضى الظاهر إنتاج إبداعي ملازم دائماً للخطاب الأدبي، بوصفه يحتوي على ركيزتين أساسيتين:

الأولى: العدول عن البنية المثالية الأصلية وتجاوز مستوى الخطاب العادي المألوف.

الثانية: البنية الجمالية التي تقف وراء تلك البنى الإبداعية وتدعم تأثيرها في المتلقى.

ومن الملاحظ أنَّ تحليل هذه الأساليب البلاغية المراوغة يكشف أنماطاً من البنى المتحولة التي تكثف هيمنة الوظيفة الشعرية والجمالية على الرسالة اللغوي، وتجعل من النص اللغوي نصاً أدبياً إبداعياً"(٢). من هنا يتضح أنّ العرب بنوا لغتهم على عصف بتراتيب بنية الأصل بغية إنتاج منظومة إبلاغية ترتب الأبنية ترتيباً خاصاً وفق مرونة تقودها مراتب التجلي. فاللغة تشكل نظاماً محكماً يستثمر طرق الابتكار للنفاذ إلى المعنى بتغيير وحدة ترتيب المفردات من جميع جهاتها لتكوين جامع نصي يتضمن فرادة التعبير، ويتبين لنا أنّ: "اللساني يهتم بكل تجليات الظاهرة اللغوية

(١) ابن جني، **الخصائص**، ج٣، تحقيق محمد علي النجار، ص ٢٧٠-٢٧١، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٤، بغداد، ١٩٩٠.

(٢) أسامة البحيري، **تحولات البنية في البلاغة العربية**، ص ١٥، دار الحضارة، بسيون، ط ١، ٢٠٠٠.

مهما تنوعت صيغ الإفضاء وهيآت التشكل وصور الوظيفة وليس النص الأدبي في منطوقه ودلالته إلا مرتبة من مراتب التجلي اللغوي عموماً"(١). وانطلاقاً من هذا الأساس فإنّ الكشف عن تجليات المعنى يتم عبر صيغ الانتظام اللساني بحثاً عن خفايا الظاهرة اللغوية وطرق الارتقاء بها إلى التشكيل الأسلوبي المحقق لمستويات البيان. وقصارى ما يقال في الأسلوبيّة أنها "جملة الصيغ اللغوية التي تعمل عملها في إثراء القول وتكثيف الخطاب وما يستتبع ذلك من بسط لذات المتكلم وكشف عن سرائره وبيان لتأثيره في السامع"(٢). وهكذا فإنَّ الأسلوبية تبنى على اقتناص طرق التأثير التي تؤسس على تكثيف المدارات لبناء علاقات مؤداها ساحة التباينات المؤثرة في التماسك النصي. ويبدو أنّ الوصول إلى البنى التأثيرية يشكل الحصيلة الأسلوبية التي تغني ملاحظ التواصل وطرق التراسل بلوغاً للمقصد. فالدلالة الأسلوبية تظل غاية للمقاربة لأنها تفصح عن بنية التعبير إذْ تمارس دورها في إطار ملحظ التجاوز، وهذا يكشف أنَّ اكتناه الأوهاج الخاطفة لعالم المفارقة يضيء طاقة اللغة ويفسر طرق الانزياح الدلالي.

ومن المقرر أنَّ الأسلوبيّة تعتني: "بدراسة أسلوب النص والنظر إلى دراسة الأسلوب في سياق الحدث الأدبي الذي ينطلق من مواصفات أبرزها: الدلالة والتعبير والتأثير"(٣) وهكذا يتبين أنَّ مبدأ التأثير يستأثر في بناء تضاريس مجهولة توقد مصادر الإبلاغية وتؤلف أساليب التشكيل، إنَّ وعي ملاحظ التفرد يمثل تطلعاً لتعدد الأبعاد يتقصى صور المخيلة على نحو يكشف التواصل الحيوي ويضيء مستويات الفضاء لبناء التجلي. ومهما يكن "تعريف الأسلوب فإنّ القدر المشترك هو اعتبار الأسلوب استعمالاً خاصاً للغة يقوم على استخدام عدد الإمكانات والاحتمالات المتاحة، وتأكيدها في مقابل إمكانات واحتمالات أخرى"(٤).

وبهذا توغل الأسلوبية في أبنية النص موجهة التحولات إلى عالم التفرد المبني على دينامية التوهج في تشكيل البنية، وتعصف التحولات بأفق التشكيل النصي فيزخر بالحيوية التي تجتاح مرايا البيان. والتعريف الذي يبدو مناسباً للأسلوبيّة هو تعريف جاكبسون الأسلوب "بكونه إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع"(٥). وفي ضوء هذا التعريف: "فإن الأسلوب يتحدد بأنه تطابق لجدول

---

(١) عبد السلام المسدي، **اللسانيات بين لغة الخطاب وخطاب اللغة**، ص ٦٤، الأقلام، العدد التاسع، أيلول، ١٩٨٣.

(٢) لطفي عبد البديع، **التركيب اللغوي للأدب**، (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا)، ، ص ٥٤، مكتبة النهضة المصرية، ط ١، ١٩٧١.

(٣) عبد السلام المسدي، **الأسلوبيّة والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، ص ٧٨-٨٢، تونس، ١٩٧٧م.

(٤) عبده الراجحي، علم اللغة والنقد الأدبي (علم الأسلوب)، **مجلة فصول**، ص ١١٨، المجلد الأول، العدد الثاني يناير، ١٩٨١.

(٥) عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، ص ١٣٧.

الاختيار على جدول التوزيع، مما يفرز انسجاماً بين العلاقات الاستبدالية التي هي علاقات غيبية يتحدد الحاضر منها بالغائب، والعلاقات الركنية وهي علاقات حضورية تمثل تواصل سلسلة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفوية والاعتباط"[(١)]. وهذا يوضح أنَّ المستوى الأسلوبي يؤسس على بعد تصنيفي يستند إلى الاستبدال، إذْ تستبطن ظاهرة التوزيع تقاطعاً يجسد علاقة الحضور بالغياب بغية البيان عن وجه مائز يتيح الإبانة عن السمات الأسلوبية التي ينماز بها النظم في بيانه عن طرق التشكيل الجمالي.

ويوافي هذا المنحى ابن الأثير في بيانه: "أنَّ تفاوت التفاضل يقع في تركيب الألفاظ أكثر مما يقع في مفرداتها، لأنَّ التركيب أعسر وأشق"[(٢)]. ومعلوم أنَّ التمايز يقع في تغاير النسق الذي يتوارد عليه النظم المتسق على وجه دون آخر، ويتراسل هذا الاتجاه والمعنى النظمي الذي يقرره عبد القاهر الجرجاني في بيانه: "أنَّ الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأنْ يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها من فوائد"[(٣)]. ومن هنا يتضح أنَّ "كل مستوى من مستويات العمل الفني يصبح تحولاً كلياً للمستوى الدلالي، وتصبح العملية النقدية في جوهرها عملية اكتناه للعلاقات المتشابكة والتفاعلات التي تنشأ من اختيار مركز معين من النص، عملية بلورة للبنى المتعددة لمستويات النص وكشف لقدرة كل منها على تجسيد البنى الأخرى فيه وتجسيد بنية الدلالية الإنسانية النابعة من مركز معين"[(٤)].

ومن هنا نشير إلى أنّ الأسلوبية تحاول ارتياد أشد المناطق إخفاء فهي تتقصى أنظمة العلاقات البنائية لتشكل مقاربة لاجتياح عالم الغياب لتجلية ملاحظ التمايز عبر مرامي الاحتجاب.

ويبدو أنّ من المرجعيات التي يمكن اعتمادها في التحليل الأسلوبي استراتيجية التشخيص الأسلوبي لكشف الملامح الأسلوبية التي ينماز بها النص، وبيان ذلك عند سعد مصلوح: "فرق ما بين التشكيل الأسلوبي الذي هو موضوع هذا المطلب، هو أنّ الأول عمل تركيبي يقوم به المنشئ، أما الثاني فنشاط تحليلي يقوم به الباحث، وهدف الأول إنتاج النص أما هدف الثاني فهو الكشف عن الهوية الأسلوبية للنص، ومادة الأول هي المتغيرات الأسلوبية أما مادة الثاني فالتصورات الإجرائية

(١) عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، ص ٩١.

(٢) ابن الأثير، **المثل السائر**، ج١، ص ١٥١.

(٣) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ٤٧٣، نشر: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت.

(٤) كمال أبو ديب، **نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر**، ص ١١٩، مواقف عدد ٣٢، صيف ١٩٧٨.

المنهجية، وكما يقوم التشكيل الأسلوبي على محاور الاختيار والتوزيع والشيوع فلا بد أن يقابل ذلك من جهة الباحث عمل يكشف به عن أجدر المتغيرات الأسلوبية بأنْ تكون خصائص أسلوبيّة مائزة للنص، أي تلك التي يمكن أنْ توصف بأنها اختيارات للمنشئ، وعن درجات شيوع هذه الاختيارات وأنماط توزيعها، ويهدف التشخيص الأسلوبي الإحصائي إلى تحقيق غايات ثلاث على النحو التالي:

١. الوصف الإحصائي الأسلوبي للنص للكشف عن الخصائص الأسلوبية المائزة فيه.
٢. التحليل الإحصائي للنص.
٣. الحكم التقويمي أو ما يمكن الاصطلاح على تسميته (نعوت الأسلوب) [١].

هذا الموقف يبيّن لنا بوضوح أنّ الأسلوبيّة تقدم منهجيات جمالية متنوعة لمعرفة النص اللغوي وبيان ملاحظ التمايز التي يأتلف عليها. وتسهم في اكتناه تجليات الظاهرة اللغوية واستنطاق مراتبها بما يقتضي امتحان القوانين التي تتشكل منها، إذ تمتح من تموجات المخزون اللغوي في تشكيلها النصي. من هنا ترصد هذه المقاربة وجوه الانزياح المؤدية إلى تشعب تصاريف الأداء اللغوي، ويتبيّن أن تعيين وظائف الاستقطاب يمثل استثماراً للتكوثر البياني المتمظهر عبر فرادة التشكيل الجمالي المؤسس لإبلاغية الخطاب، ومن الواضح: "أنّ التركيب الأدائي ينحرف عن النمط التقعيدي بأنْ يتضمن بعض الملامح التي يتفرد بها عما سواه، ولا ينبغي أنْ ننظر إلى تلك الانحرافات على أنّها رخص شعرية أو ابتداع فردي وإنّما هي في الواقع نتاج براعة استخدام المادة اللغوية المتوفرة وتوظيفها الذكي للإمكانات الكامنة في اللغة. وإنّ هذا ليبدو واضحاً إذا نحن اعترفنا بأنه ليس هناك ثمة لغوي يملك نمطاً واحداً فقط"[٢]. وهذا يبيّن أنّ المخزون اللغوي للانحراف يمارس سلطة الإقصاء متجهاً نحو فضاء التشكيل المفارق للتوقع والمقارب لمستوى التشتت بما يخفي تمرداً خاصاً يغني اللذة بثنائية حادة تتعالى على المألوف، وهكذا يتمادى النموذج اللغوي في أفق يؤسس على لذة التكثيف الموحي بالتشتت والصانع للتوتر والباعث لمجهول البيان، ويقرر صلاح فضل أنّ علماء اللغة يصنفون الانزياح وفق خمسة نماذج في ضوء المعايير التي يعتد بها في تعيين درجات الانزياح: "وهي:

---

(١) سعد مصلوح، **الدراسة الإحصائية للأسلوب، بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة**، ص ١١٩، عالم الفكر، المجلد العشرون، العدد الثالث، وزارة الإعلام، الكويت، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ١٩٨٩.

(٢) رجاء عيد، **البحث الأسلوبي معاصرة وتراث**، ص ١٤٨، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٣.

١. درجة الانتشار: يمكن تصنيف الانحرافات تبعاً لدرجة انتشارها في النص بوصفها ظواهر محلية أو شاملة، فالاستعارة يمكن أن توصف على أنها انحراف موضعي عن اللغة العادية، أما الانحراف الشامل فيؤثر على النص بوجه شمولي ومثاله معدلات التكرار التي ترصد بطريقة إحصائية.
٢. الانحراف ونظام القواعد: تصنف الانحرافات وفق علاقتها بنظام القواعد اللغوية، إذ يشتمل النص على انحرافات سلبية تتمثل في تخصيص القاعدة العامة وقصرها على بعض الحالات، ويتضمن انحرافات إيجابية تتمثل في إضافة قيود معينة تشكل إضافة جمالية.
٣. علاقة القاعدة بالنص المحلل: تصنف الانحرافات من وجهة النظر التي تعتمد على العلاقة بين القاعدة والنص المزمع تحليله فترصد الانحرافات الداخلية والخارجية.
٤. المستوى اللغوي: تصنف الانحرافات وفق المستوى اللغوي الذي تعتمد عليه إذ يتم التمييز بين الانحرافات الخطية والصوتية والمعجمية والنحوية والدلالية.
٥. الاختيار والتوزيع: تصنف الانحرافات استناداً لتأثيرها على عنصري الاختيار والتركيب في ترتيب الكلمات"(١).

وهكذا فإنّ الأسلوبيّة تستعلي في رصد مرايا التجاوز التي تخطف جمالية التلقي عبر أوهاج الدرامية المسؤولة عن دينامية النص، وتستأنف النظر في التنظيم الرمزي الذي يكشف تحولات البنية إذْ توضح المحيط الذي تنداح فيه الأنساق المفعمة بالحيوية وتستشرف النظام الاستعاري النابض بالشعرية. والمراهنة التي تقيمها منظومة التحولات المضمرة للمغايرة أنها تؤسس على نسق ينماز بالانحراف اللغوي الجامع للمفارقات والمولد لخصوصية التشكيل.

وهنا نشير إلى أنّ : " الأسلوبية هي دراسة اللغة، وهي دراسة للكائن المتحول باللغة، وهي كذلك دراسة للعمل الإبداعي، ودراسة لعملها الذاتي المبدع للعمل الإبداعي، إنها التقاط للحظات هاربة من خلال تركيب ثبتته الكتابة إلى الأبد(٢).

والملاحظ أن اكتناه عناصر التكثيف وطرق التوزيع البنائي يشكل استراتيجية للبيان عن وجوه واسعة التصرف بعيدة الغاية في بلوغ مزية الإبلاغية التي تفوق كل المزايا الجمالية. وتستبد

(١) صلاح فضل، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، ص ١٥٥-١٥٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٨٥.

(١٩) بيير جيرو، **الأسلوبية**، ص (٦) ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ط (٢) ١٩٩٤.

طرق التأويل الأسلوبي في بيانها عن مرجعيات التباين عبر تموقعها في المتخيل الذهني وإنتاجها للأنساق المؤلفة لقوى الدلالة.

وهذا يوضح أنَّ: "اللغة بناء مفروض على الأديب من الخارج والأسلوب مجموعة من الإمكانات تحققها اللغة ويستغل أكبر قدر منها الكاتب الناجح، أو صانع الجمال الماهر الذي لا يهمه تأدية المعنى وحسب، بل يبغي إيصال المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها"(١) ولذلك نلاحظ في: "الدراسات البلاغية والأسلوبية اليوم اتجاهاً هاماً يفسر الأسلوب -ومن ثم الفن الأدبي- بأنه عدول عن الكلام العادي مؤسس على مبادئ الاختيار"(٢). وتنبه عبد القاهر الجرجاني إلى تباين الأساليب في التعبير عن المقصد وفق نوع النظم المستخدم: "وأنّه كما يفضل هناك النظمُ النظمَ، والتأليفُ التأليفَ... ثم يعظم الفضل وتكثر المزية حتى يفوق الشيء نظيره، والمجانس له درجات كثيرة، وحتى تتفاوت القيم التفاوت الشديد، كذلك يفضل بعض الكلام بعضاً"(٣) وبيّن الجرجاني تعدد أساليب النظم فترك للمبدع حرية اختيار الأسلوب الذي يناسب موضوعه فقال: "وليس لما شأنه أنْ يجيء على هذا الوصف حدٌّ يحصره وقانون يحيط به، كأن يجيء على وجوه شتى وأنحاء مختلفة"(٤) يكشف هذا المنحى أنّ الإبلاغية تتشكل في ضوء مستويات بيانية تختلف باختلاف مقتضى الحال بما يرتب نوع النظم الذي يناسبه، وتهيمن الأشكال الأسلوبية على وجوه تشكيل النسق، مما يكسبه أسلوباً جمالياً. فدينامية النص تبنى على كسر الأنساق المؤلفة للبنى العميقة في استنطاق دلالي لتأثير التحولات على بناء المقصد، وعلى هذا فإن توخي النسق اللغوي يؤسس على مقصد يقود البنى نحو الانتظام الذي يراعي وجوه مغايرة الأسلوب للإبانة عن الغرض وفق الوجه الذي يناسبه، وانتهى حمادي صمود إلى: "أنّ الوظيفة الأسلوبية وظيفة سياقية موضعية، وعلى الدارس أنْ يكتشف السر الذي يجعل نفس الحدث اللغوي يكتسي أهمية خاصة في حيز ثم يفقدها في حيز آخر من نفس الأثر"(٥). ويوافق هذا المذهب عبد القاهر الرباعي في بيان أن: "النص حياة جامحة ولكنها فريدة التنظيم، إذْ تذوب فيها الذات بالكون، متجاوزة في نزوعها العاطفي والفكري أطر الحياة العملية واليومية للأفراد والجماعات، فالنص لغة الماضي والمستقبل، لغة الواقع والحلم، لغة الهجر والشوق، في النص تلتقي الأطراف المتصالحة والمتنافرة متزامنة الحضور، مشتركة الرقعة

(١) ريمون طحان، **الألسنية العربية**، ج٢، ص ١١٦-١١٧، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٨١.

(٢) حمادي صمود، **التفكير البلاغي عند العرب**، ص ٢٦٤، نشر: كلية الآداب، تونس، ط٢، ١٩٩٤.

(٣) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ٢٩.

(٤) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ٧٤.

(٥) حمادي صمود، **المناهج اللغوية في دراسة الظاهرة الأدبية**، الأقلام، العدد السابع، ص ٧، نيسان، ١٩٧٩، وزارة الثقافة، بغداد.

والمكان، لتؤلف معاً وحدة من التعدد والتنوع، والتآلف والاختلاف"(١)، وبذلك يتكشف لنا أنّ رصد التشكيل الحيوي الذي يقيمه تفاعل الأبنية يجسد دينامية الألوان البلاغية في تعبيرها عن المراد، ويشكل التنظيم الإبلاغي مستوىً وظيفياً يستقي من المعنى سحر الطرافة وفق هيئة متفردة تشكل لغة التجاوز، فبناء التباين يمثل سعياً إلى تكثيف يؤسس على مفارقة المعيار والانعتاق من المرجعية التي يفرضها النسق، وهكذا تشكل الإبلاغية وعياً للتكوين اللغوي الذي يعطي اللغة أبعادها الجمالية عبر تبيان الوظائف الخاصة التي تؤديها، فحيوية النص تعني اقتناص لحظات التكثيف بحثاً عن الجامع البياني الذي تتراسل فيه معاني النفس في تشكيلها لبنية النص، والحق: "أنّ لكل من التركيب الخاص بكل لفظ وبنيتها وجرسها، وما تحمله من دلالة إيحائية أثراً في جمالها وتقبل النفس لها، وتسهم في إنجاح النص ومنحه فعالية أكبر وقدرة أقوى على التأثير والإثارة، كما أنّ لحسن تأليفها وصياغتها مع أخواتها في الجملة ما يزيد النص حلاوة ويضاعف من قدرته على التأثير والإثارة والحيويّة"(٢)، وبيان ذلك: "أنَّ اللغة تحتوي على طرق كثيرة لأداء المعنى الواحد، وتتحصل هذه الطرق نتيجة التطور التاريخي، واختلاف البيئات والثقافات التي أثرت في تكوينها، واختلاف الجهات التي ينظر منها إلى الشئ الواحد، وهذا أدى إلى ما يفضل كثيرا عن حاجتها من الألفاظ والتراكيب إذا نظرنا إلى الغرض العملي من الرسالة. وكثرة أسماء السيف والأسد وغيرها في اللغة العربية شاهد على ذلك، وكما تتعدد المفردات لأداء المعنى الواحد تتعدد الصيغ والتراكيب"(٣) وهذا يبيّن أنّ الألفاظ تكتسب مشروعيتها الدلالية عبر السياق الذي تندرج فيه. وتأتلف المفردات على نسق يمنحها إبلاغية خاصة تفوق المعنى المعجمي للفظة خارج النص. وتأتي هذه الإبلاغية من تراسل المفردات في مواقع تجعلها في مراتب عليا توخياً لإحكام النظم الموافق للمعنى المراد، وهنا نشير إلى أهمية رسوم النظم التي نادى بها الخطابي بقوله: "وأمّا رسوم النظم فالحاجة إلى الثقافة والحذق فيها أكثر، لأنّها لجام الألفاظ وزمام المعاني، وبه تنتظم أجزاء الكلام، ويلتئم بعضه ببعض فتقوم له صورة في النفس يتشكل بها البيان"(٤)، وهكذا ترسم المنظومة اللغوية آفاقها عبر تراسل

(١) عبد القادر الرباعي، طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة "الربيع لأبي تمام" دراسة نصية، **فصول**، ص ١٠٥، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٥.

(٢) مجيد ناجي، **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية**، ص ٧٣، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٤.

(٢٧) شكري عياد: **اللغة والإبداع (مبادئ علم الأسلوب العربي)**، ص٥٦، مطبعة انترناشونال مدينة الصحفيين، ط(١)، ١٩٨٨.

(٤) الخطابي، **بيان إعجاز القرآن**، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ص ٣٣، دار المعارف، مصر.

طبقاتها التي يتموضع حولها النسق إذ تمنح الألفاظ شكلها الذي يبوح بالمعنى، وتشكل رسوم النظم الهيكل البياني المستند لمظاهر التلازم والمؤسس على مرايا الدلالة وتجليات النسق.

وتنتظم هذه الرسوم على هيئة مفتاح بنائي يستقطب حركة الرموز والصور بغية انتظام كل المكونات في نسيج واحد. إنها تمثل النسق الكلي الذي ينظم المراجع الدلالية في تفاعل يكون الغرض المراد التعبير عنه. وتمارس الألفاظ في لعبة الإبداع سلطة معرفية تقيم تراسلها على المستوى النظامي للأبنية تحقيقاً للمضمون الإبلاغي الذي تستند إليه.

وعلى هذا يمكن القول: "إنّ الجمال الأدبي هو الخصائص الأسلوبية (والبلاغة جزء منها) التي تعطي النص ماهيته الفنية، ومن ثم تجعله قادراً على رسم أبعاد التجربة الشعورية والمواقف، وهنا تتجلى الطاقة التي تحمل التأثير والتوصيل فيقترب المتلقي من النص والتجربة لتغدو تجربته غنية بظلال يضيفها بعد أنْ يبلغ مساحتها انفعالاً وإحساساً، وتستدرك لنشير إلى أنّ الجمال بعض من تكوين العمل الفني لا ينفصل عنه تشكيلاً، فمع ومضات التجربة يبرز لونها وقوامها الأسلوبي، والشاعر أو الكاتب لا ينظر مباشرة إلى المتلقي لينظم التأثير وبنية الظاهرة التصويرية مثلاً، وإنما يتواصل هذا المتلقي مع النص لأن التجربة عرفت اكتمالاً وعمقاً"(١).

وتلتقي هذه الإشارة إلى السمات التي تعطي النص قيمته الجمالية عبر ملاحظ التكوين مع أنظار عبد القاهر الجرجاني الذي يدخلنا إلى فرادة التشكيل لإدراك المحور الدلالي الذي تأتلف عليه البنى لترسيخ الدور المؤثر الذي تمارسه هذه الفرادة في تموقعها البنائي. إنّه يكشف عن المزية التي يمارسها النص لإيجاد المستوى الجمالي، فهي توظيف لترتيب العناصر توخياً لمقصدية تراعي الفروق الدقيقة في استخدام الأبنية، ويتجلى ذلك بقوله: "واعلم أنا لم نوجب المزية من أجل العلم بأنفس الفروق والوجوه فنستند إلى اللغة ولكنّا أوجبناها للعلم بمواضعها وما ينبغي أنْ يصنع فيها، فليس الفضل للعلم "بأنّ الواو" للجمع و"الفاء" للتعقيب بغير تراخٍ و"ثم" بشرط التراخي... ولكن لأن يتأتى لك إذا نظمت وألفت أن تحسن التخيّر، وأن تعرف لكل من ذلك موضعه"(٢).

وتشكل هذه النظرة بحثاً عن جماليات التركيب اللغوي عبر بلاغة المكونات في أداء المعنى المراد. فارتكاز البنى إلى مفاهيم الفرادة تمنح النص غنىً خاصاً في سياق العصف الدلالي الذي يهيمن على مناطق الضوء وملاحظ التمايز. ويكشف الجرجاني عن فكرة مفادها بيان موضع الاستحسان وعلته ومدار ذلك: "أنّه لا بد لكل كلام تستحسنه ولفظ تستجيده من أنْ يكون لاستحسانك

(١) فايز الداية، **جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)**، ص ٩-١٠، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط ٢، ١٩٩٠.

(٢) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ٤١٥.

ذلك جهة معلومة وعلة معقولة،وأنْ يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل، وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل"(١).

فالجرجاني يوضح الأدوار التي تقوم بها العناصر لتكوين بنى بالغة الدلالة وساطعة التأثير، إذْ تغدق على النص وجوه الاستعلاء ومطالب الارتقاء نحو ذرى الإبلاغية العليا، فقد هجم على منازل البيان لإنتاج دلالات تهيمن على الإعلامية وتحصل خصوصية التشكيل وتستقطب منابع التأثير في تكوين المستوى الإبداعي. فهو يتقصى مواطن الاستحسان المؤلفة لمواقع الهيمنة على مواطن التخفي للإبانة عن أسرار التجلي. وتحاول الأسلوبية إحكام نقاط الفرادة التي يشير إليها الجرجاني فهي: "تكشف عن البنى المتميزة التي هي البنى الأسلوبية، إذ تضفي على النص القيم الفنية والجمالية والسمات الفريدة التي تكون الباعث على التحليل الأسلوبي، فالأسلوبية وصف للبنى التي يتوفر عليها النص الشعري، وصف يكشف عن طرائق القول، ومن ثم فهي كشف عن الخصائص المتمخضة عن تلك الطرائق، إنّها وصف يندفع ليشمل مناحي الجمالية، ويندفع إلى المدى الذي يقيم فيه جسراً بينها وبين النقد الأدبي ليخلص الوصف من الإجراءات التقنية الخالصة"(٢) ،ومؤدى ذلك: "أن جوهر الأسلوب عند ستندال هو أن تضاف إلى فكرة معينة كل الملابسات التي من شأنها أن تحدث التأثير الكامل الذي يجب أنْ تحدثه هذه الفكرة. ومن الواضح أنَّ استخدام الكلمات الأقوى تعبيرا، ووضعها أحسن وضع في الجملة، وحركة الجملة في اعتدالها وايقاعها ونظمها، كل أولئك يدخل في جودة الكتابة، وكل أولئك لا خير فيه إن لم يكن طبيعيا"(٣) ومن هنا نلاحظ: "أنَّ الأسلوبية علم ألسني حديث يدرس القول، ومنه الأدبي، من زاويته تعبيريته اللغوية... أي أن يدرس المظهر الإفصاحي لظاهرة الخطاب اللغوي من الألفاظ، والتراكيب النحوية، وصور البيان، والشعرية، والبنية التي هي تصير إليها، والفعل الكلامي الذي وراءها، والاقتضاء في ذلك، والتي في مجموعها تساعد في الكشف عن الأسلوب ومن هنا تعرف الأسلوبية بأنها: دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة"(٤) فهذا بيان عن أعلى درجات التشكيل البنائي بحثاً عن الإعلامية المكونة لمنابع الإمتاع واللذة الجمالية، إذْ ترتقي الإبلاغية بالنص إلى وعي يستثمر دوائر التجاوز بما يصنع مجهول البيان ضمن نصوصية تفرض نفسها على المتلقي.

وصفوة القول أنّ انتقال النص من مستوى إلى آخر يكسبه حيوية تأخذ شكلها من المغايرة

---

(١) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ٣٣.

(٢) حسن ناظم، **البنى الأسلوبيّة**، "دراسة في أنشودة المطر للسياب"، ص٣٠، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.

(٣) شكري عياد، **اتجاهات البحث الأسلوبي**، ص ٨٥، دار العلوم الرياض – المملكة العربية السعودية، ط (١)، ١٩٨٥.

(٤) عدنان بن ذريل، **النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق**، ص٢٩٦، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٩.

المائزة التي تؤسسها مسافة التوتر في اجتيازها للعلاقة القائمة بين الدال والمدلول، وهذا يكشف التمايز في دقة النظم بما يحقق قوة التأثير الناتج عن إبداع المعاني إبداعاً خاصاً يسجل تفوقاً في إحكام النسج ولطف الصنعة، ويؤكد هذه الفكرة أنّ النص الأدبي: "يقوم بعدة وظائف تشكل عناصر تعريفه، منها الوظيفة الجمالية والوظيفة الاجتماعية والنفسية والوظيفة التاريخية، ولكن ما يهمنا في هذا المجال هو الوظيفة الأدبيّة والثقافية، إنّ هم النص الأدبي إبداعي بالدرجة الأولى، أي قصد إنتاج كلام جميل يتوفر على أبعاد تمكنه من القيام بدور فعال في الثقافة، فالطريقة التي يحيل بها النص إلى هذا العالم يجب أن تتوفر على قدر كبير من الذاتية، لأنها تنطلق من إدراك جمالي له، وليس مجرد رصيد لتضاريس هذا الواقع، بل ينصب على خصوصياته الدقيقة قصد إبراز الجوانب الجمالية فيها وتوليد إحساس خاص بها"(١)، وبهذا يتبين أنّ النص ينتج الدلالة على وجه خاص يؤسس على ارتفاع درجة الكثافة الإعلامية التي تتمتع بها البنى، وهذا يفتح أفقاً هائلاً من ملاحظ التمايز التي يحققها الرمز في اجتيازه علاقة الدال بالمدلول وكسره للتوقع.

إنّها صورة المغايرة في استحضار جملة المرجعيات التي تعرض لرموز النص عبر رحلتها التي أسهمت في تكوين ظلالها المرتوية بمجهول البيان، فتباين الطبقات المعرفية يحدد الرمز بالتمرد الناتج عن المعنى الانعكاسي الذي يكسو سيرورة التوقع، فالبحث عن أداء النص لوظائفه يقع في مجال الإبانة عن وجوه تكوين المقصد وفق اختيارات لغوية تفجر قوى الإيحاء الكامنة في النص المرصود.

الثاني: التماسك النصي ومظاهر الوحدة العضوية:

المراهنة التي تقام مفادها أنّ التماسك النصي قادر على جمع ملاحظ التباين المختلف على قواعد التجانس المؤتلف، وينطوي النص على سلطة تراسل ترجع نظرية العلاقات إلى مرجع يستقطب آفاق التحكم الذاتي المسؤولة عن بلوغ البنى النهائية إذْ تكسب الأسلوب سمة الحيوية والقدرة على التأثير. إن التماسك النصي يؤلف بحثا عن فضاء الانسجام نحو تأسيس القواعد الكلية تشكيلا للمجموع المنظم الذي يسعى وراء العناصر مقيماً بينها جملة من العلاقات المؤلفة للنسيج النصي. من هنا يتضح أنّ دور التماسك النصي اكتشاف ما يجعل العناصر اللغويَّة تنتظم على نحو دون آخر بحثاً عن السيرورة البنائية المسؤولة عن طرق تشكيل الإنجاز اللغوي، فالمشترك النظامي كيان تنصهر فيه الذرات البنائية بغية تكوين المتصور الذهني الموحد للعناصر اللغوية على تجليات النسق. وهكذا يسعى التماسك إلى التحرك في نظام دائري مداره التكثيف المهيمن على الاختيارات

(١) حسين خمري، **بنية الخطاب النقدي**، ص ٥٢، بغداد، ط١، ١٩٩٠.

المتاحة عبر طرق التعالق النصي، وتشير فكرة التماسك إلى القانون البنائي الذي يشكل رابطاً ذهنيا يبنى على التواصل بين أركان التركيب اللغوي ويظهر هذا المطلب حرصا على تلازم مكونات البنية في نسق أساسه المرجع الوظيفي المنطوي على الفضاء الدلالي الذي تتواصل فيه الأبنية توصلا للمعنى المراد. ومن المقرر أنَّ: "أتساق النص وانسجامه يحتل موقعا مركزيا في الأبحاث والدراسات التي تندرج في مجالات تحليل الخطاب، ولسانيات الخطاب/النص، وعلم النص ويقصد بالاتساق ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص/خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته.ومن أجل وصف اتساق الخطاب/النص يسلك المحلل- الواصف طريقة خطية، متدرجا من بداية الخطاب حتى نهايته، راصدا الضمائر والإشارات المحيلة إحالة قبلية أو بعدية، مهتما بوسائل الربط المتنوعة كالعطف، والاستبدال، والحذف، والمقارنة والاستدراك، كل ذلك من أجل البرهنة على أن النص الخطاب (المعطى اللغوي بصفة عامة) يشكل كلا متماسكا"(١)

ومن الملاحظ أن التماسك يؤلف نقطة تتلاقي عليها عناصر الدلالة بطريقة تخدم البنية الكلية في إطار التفاعل العضوي. ويقاس العمل الإبداعي بقدرته على التعالي على الإمكانات التي يأتلف منها، وتكتسب العناصر وجودها عبر نظام علاقات يسعى إلى تكوين الكل الذي يستشرف أجزاء الصورة. وتعاين نظرية التماسك النصي البنى بحثاً عن النشاط اللغوي الذي تحتكم إليه. وتتقصى وجوه التراسل بكشف مظاهر الاحتجاب واكتناه وجوه الغياب التي تحمل متعة النص وبهجته وتتضمن قيم لذته. وبهذا تنتظم الوظائف في تتابع يكسب البنى قيمتها في التشكيل الكلي، ويتنزل النسق منزلة البعد التكويني الذي يصهر وجوه المعرفة لتصبح العلامات مدلولات على البعد العضوي المنظم لأسرار البنيّة. فجدلية العلاقة ترتب طبقات البنية ضمن مرجع يكون أجزاء الصورة ويستقطب الروافد التي تظل شرطاً لتحوّلات النسق. ويشكل ملحظ التماسك نقطة ارتكاز للبحث عن قواعد الإبلاغية تحقيقاً للمقصد الذي يثوي في ذهن المرسل. فالوحدة العضوية تفضي إلى جمع العناصر الدلالية في نسق يوحد المواقف في التعبير عن الكل المتعالي على عناصر البنية، فهي اقتناص لمنظومة العلاقات التي تسري عبرها الدلالات المكونة لتحولات النسق.

ويكشف النقد العربي القديم رغبة في وحدة العمل الفني وارتباط عناصره بدلالة كلية تحقق ملامح النظم في تشكيل النسق. وهذه قصة يسوقها الجاحظ تظهر ذلك: "وقال أبو نوفل بن سالم لرؤبة بن العجاج: "يا أبا الجحاف، مُتْ إذا شئت، قال: وكيف ذاك؟ قال: رأيت عقبة بن رؤبة ينشد

(١) محمد خطابي، **لسانيات النص (مدخل إلى إنسجام الخطاب)**، ص٥، المركز الثقافي العربي – بيروت ط (١)، ١٩٩١.

رجزاً أعجبني، قال: إنّه يقول، لو كان لقوله قِران"[١] ويبدو أنّ النظرة النقدية تحمل رصداً لمستويات التناسق الداخلي المؤلفة لتعالي النص على الإمكانات التعبيرية التي يأتلف منها، ويلتفت الجاحظ في قصة طريفة يرويها إلى رصد الفضاء الذي تنداح فيه العناصر رصداً يظهر تراسل معاني النفس في تشكيل بنية النص إذ يقول: "وقال بعض الشعراء لصاحبه: أنا أشعر منك. قال: ولِمَ؟ قال: لأني أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمه وجعل البيت أخا البيت إذا أشبهه وكان حقه أنْ يوضع إلى جنبه"[٢].

وهذا يبدي أهمية الاقتران الداخلي المؤتلف على هيئة كل تنصهر فيه عناصر النص فالنظرة إلى وحدة العمل الأدبي ناتجة عن تقصي أنظمة العلاقات التي تحتكم إليها بنية النص. وتشكل الدلالة الكلية نقطة الانطلاق التي يكثف فيها المبدع كل الأبعاد في طاقة يختزلها عبر توزيع الصور والمعاني الرمزية التي تكفل للعمل الفني وحدته الكلية، ويذهب ابن طباطبا (٣٢٢هـ) إلى أنّ عناصر القصيدة تتراسل على وجه من التلاقي الذي يجعلها تتسق على محور دلالي يكفل تأدية العناصر لأدوارها الوظيفية وفق مرجعية النسق، إذ يقرر أنَّ: "أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإنْ قدم بيت على بيت دخله الخلل... بل يجب أنْ تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معانٍ وصواب تأليف"[٣] فهو يقارب بنية القصيدة مقاربة تنظر إلى أبنية النص على أنها إحالات هدفها تكوين المعنى وفق فرادة التشكيل.

وبيّن شوقي ضيف الوحدة العضوية عند ابن طباطبا بقوله: "وكأنَّ ابن طباطبا تنبه في دقة إلى ما ردّده ولا يزال يردده النقاد في عصرنا من فكرة الوحدة العضوية في القصيدة، بحيث تصبح القصيدة عملاً محكماً إحكاماً، فلا تخلخل بين المعاني المتعاقبة إنما انتظام واتساق والتحام حتى تصبح القصيدة كأنها كلمة واحدة ومعنى واحد"[٤]، وهذا يظهر حرص ابن طباطبا على امتحان السلطة التي تمارسها الوحدة العضوية في هيمنتها على الوظائف الدلالية إذْ تفرض قانونا على تكوثر البنى في تماسكها النصي، ويرى إحسان عباس أنَّ وحدة القصيدة عند ابن طباطبا هي وحدة بناء مبنية على أساس من التدرج وإقامة العلاقات بين الأجزاء، إذْ يقول: "إن الوحدة فيها قد تكون وحدة بناء وحسب، فتلك هي الغاية الكبرى من هذا التدقيق في التوالي والتدرج وإقامة العلاقات بين

---

(١) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج١، تحقيق عبد السلام هارون، ص ٦٨، نشر: دار الجيل، بيروت.

(٢) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج١، ص ٢٢٨.

(٣) ابن طباطبا: **عيار الشعر**، تحقيق: عباس عبد الساتر، ص ١٣١، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١٩٨٢،١.

(٤) شوقي ضيف: **البلاغة تطور وتاريخ**، ص ١٢٧، دار المعارف، القاهرة، ط ٨، ١٩٩٢.

الأجزاء"(١)، وهذا دليل على أنّ مساهمة ابن طباطبا تعدّ دراسة جادة لطرق تشكيل العمل الفني وفق الاتحاد العضوي بين عناصره.

وينفي مصطفى بدوي أن تكون الوحدة في الشعر مجرد وحدة بنائية: "فليست الوحدة في الشعر مجرد وحدة بنائية كما هي الحال في المقال الفلسفي والعلمي وإنّما هي وحدة عضوية حية. ولقد آن لنا أنْ نبطل الحديث عن استقامة بناء القصيدة ونتحدث عن عضوية القصيدة أو وحدتها العضوية الحية. فالقصيدة الجيّدة كائن حي وليست بناء جامداً مهما يكن متقناً محكم الصنع. ما طبيعة الوحدة التي نجدها في الكائن الحي؟ هي وحدة حية نامية تنبع من مبدأ في باطن الكائن،... أي المبدأ الذي يجعل من الكائن فرداً فريداً من نوعه مختلفاً عن غيره، فهناك مبدأ واحد يتحكم في الكائن الحي المفرد ويلون كل أجزائه ونواحيه"(٢) وهكذا تبنى القصيدة على علاقات تكسب كل عنصر معنىً خاصاً من خلال توافقه مع الكل. وتستند إلى التناسق الداخلي الذي ينظم الدلالات ضمن قانون بنائي يتقصى الوظائف الجمالية التي تهيمن على سيرورة البنى.

ونشير هنا إلى أن الوحدة العضوية في القصيدة تعني: "وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتمي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أنْ تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر"(٣)، وهكذا يتم تكامل أبنية القصيدة وفق سمات خاصة تصهر الإمكانات التعبيرية في تماسك يؤدي إلى إنتاج الدلالة الكلية، وقد تصور ابن قتيبة (٢٧٦هـ) نمطاً من الوحدة أضحى مقرراً عنده دالاً على تراسل تجري عليه أبنية القصيدة في تشكيل أنساقها إذْ يرى: "أنَّ مقصد القصيد إنّما ابتدأ فيها بذكر الديار والدِمَنْ والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرْط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ... لأن النسيب قريب من النفوس... فإذا علم أنّه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر،... فإذا علم أنّه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، بدأ في المديح، فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر"(٤)، ومن

(١) إحسان عباس: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ص ١٣٨، دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣.

(٢) مصطفى بدوي، **دراسات في الشعر والمسرح**، ص ٦-٧، دار المعرفة، ط١، ١٩٦٠.

(٣) داود غطاشة وحسين راضي، **قضايا النقد العربي قديمها وحديثها**، ص ١٣٥، عمان، ط١، ١٩٨٩.

(٤) ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج١، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ص ٧٥-٧٦، دار المعارف، القاهرة.

الواضح أنَّ القصيدة وفق نظرة ابن قتيبة تؤسس على مجموعة من اللحظات التي تأتلف في سياق واحد مما يؤدي إلى التراسل المشترك على مستوى الدلالة الكلية، وهذا يبدي: "أنَّ ما يسميه النقد الحديث بالوحدة العضوية ليس في الحقيقة إلاّ وحدة الصورة، ووحدة الصورة هي بالضرورة وحدة الإحساس أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها،... وأننا عندما نذكر هذه العبارات "الوحدة العضوية" أو "الوحدة الفنية أو الوحدة الشعورية" إنّما نعني شيئاً واحداً هو هيمنة إحساس واحد، أو لحظة شعورية واحدة أو رؤية نفسية ذات لون محدد على العمل الفني كله"[(١)]، وانتهى نوري القيسي إلى: "أنَّ الشاعر يخطط للبناء منذ البيت الأول ويبدأ بوضع الخطوط العامة، ويهيئ اللوازم، ويلون الأشكال والأبعاد والزوايا حتى تتكامل له اللوحة، وتبرز الصورة بالشكل الذي التزم به، وهذا يعني أنَّ الوحدة في القصيدة تبدأ من البيت الأول وتتشابك أجزاؤها بشكل متناسق وترتيب منطقي سليم حتى تنتهي وهي وحدة موضوعية مهيأة في ذهن الشاعر، ووحدة شعرية التزم بها ووحدة عضوية اتحد فيها المضمون والشكل"[(٢)]، وهكذا تمضي القصيدة في التجمع المنتظم في خط أشبه ما يكون بالمفتاح البنائي الذي يستقطب كل الأفكار على محور يستوعب عناصر النص ويرتبها في نسق يتعالى على كل البنى التي يأتلف منها. ومن هذا المنطلق ينظر إلى البنية الجمالية في النقد الحديث على أنّها: "مجموع مركب من مكونات مترابطة ومحققة بصورة عملية وجمالية في سلسلة متصاعدة ومعقدة، يربط بينها على التوالي العنصر المهيمن على هذه المكونات، فهي نسق قائم على الوحدة الداخلية للكل من خلال العلاقات المتبادلة بين أجزائه، ولا يقوم هذا النسق على العلاقات المتوافقة فحسب، بل يقوم على التناقضات والتوتر والصراع"[(٣)]، وقد تكشف للجرجاني أنَّ عناصر الصراع والتناقض من الأمور التي تسهم في تحقيق الوحدة العضوية، لأنَّ هذه العناصر تؤسس على تناقض مختلف يفضي إلى اتساق مؤتلف. إذْ يلاحظ: "أنها لصنعة تستدعي جودة القريحة والحذق، الذي يلطف ويدق، في أنْ يجمع أعناق المتنافرات المتباينات في ربقة، ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة"[(٤)]، فهو يقيم مرجعية النص على ملاحظ التباين المولدة لمسافة التوتر عبر الاختلاف المفضي إلى التشاكل. وهذا يوضح أنَّ الجرجاني أدرك الإطار الذي تتحرك في سياقه الوحدة العضوية، فقد اتخذت عنده منحىً جديداً يتأسس على بنية العلاقات التشاركية، واكتناه

---

(١) محمد زكي العشماوي، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، ص ١١٠-١١١، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩.

(٢) نوري القيسي، **دراسات في الشعر الجاهلي**، ص ٥٤، جامعة بغداد.

(٣) يان موكاروفسكي، **اللغة بين المعيارية واللغة الشعرية**، ص ٣٨، ترجمة ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، ديسمبر، ١٩٨٤.

(٤) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ١٢٧، نشر: دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨م.

الروابط في النظر إلى النص الأدبي على أنّه يبنى على: "تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض مع توخي معاني النحو بين الكلم كي تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، وأن يشتد ارتباط ثان بأول، كي توضع الجملة في النفس وضعاً واحداً، فليس الغرض بنظم الكلم أنْ توالت ألفاظها في النطق، بل تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"(١)، وبيان ذلك: "أنَّ العناصر الجزئية لم تكتسب دلالاتها التعبيرية إلاّ باندماجها في صميم الوحدة الفنية المميزة للعمل ككل .... وهكذا ننتهي إلى القول بأنَّ بناء العمل الفني إنّما هو ثمرة امتزاج الصورة بالمادة واتحاد المبني بالمعنى، وتكافؤ الشكل مع الموضوع، بشرط أنْ تتوافر للعمل وحدة فنية تجعل منه موضوعاً جمالياً يتمتع بشبه ذاتية"(٢)، فهذا يبيّن أهمية الانسجام الكلي في تحقيق فاعلية الدلالة عبر التماسك الداخلي بالنظر للنص على أنه نظام ينطوي على أنساق من المتجانسات التي تصب في الدائرة الكلية. فالتشكيل النصي يستند إلى وحدة بنائية تمزج عناصر العمل الفني فكراً وعاطفة وخيالاً في اتحاد تتسق فيه الألفاظ والمعاني والوزن والقافية، وتتجلى الوحدة في البيان عن أشكال العلاقات التي ينتظمها التعبير عن المقصد على نحو دون آخر. وهذا يظهر: "أنَّ دلالة أي نص شعري ليست في معنى افتراضي مسبق له وإنما هي محصلة مجمعة لكل وسائله الإشارية والمجازية وطرق نظمه في التعبير والرمز. من هنا تصبح طريقة القول جزءاً جوهرياً وعنصراً مكوناً للقول ذاته وتصبح دلالة الشعر الكاملة معادلة فحسب للقصيدة ذاتها، وليس بوسع أي ناقد حينئذ أنْ يبسطها ويشرحها، لأنّه يحول بنيتها ويفك تكوينها دون أنْ يعيد تركيبه، وتظل مهمة القراءة النقدية الوحيدة هي تتبع كيفية إنتاج الدلالة الشعرية وعوامل تولدها بالتعرف على هذه الأبنية وتحديد رموزها لإدراك كيفية قيامها بوظائفها السيميولوجية"(٣)، والذي يبدو واضحاً أنَّ القصيدة تنتظمها مجموعة من المواقف التي يقيمها الشاعر وفق أدوار وظيفية تروي قصتها على نحو تكاملي تأتلف عناصره لتعكس بعداً واحداً هو المفتاح البنائي الذي ينظم التموجات المتناقضة والمتوافقة في محور دلالي واحد هو التصور البنائي الكلي الذي يشكله اتحاد النسق. من هنا: "تستلزم هذه الوحدة أنْ يفكر الشاعر تفكيراً طويلاً في منهج قصيدته، وفي الأثر الذي يريد أنْ يحدثه في سامعيه، وفي الأجزاء التي تتدرج في إحداث هذا الأثر، بحيث تتمشى مع بنية القصيدة بوصفها وحدة حية، ثم في الأفكار والصور التي يشتمل عليها كل جزء، بحيث تتحرك به القصيدة

(١) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ٤١، ٤٤، ٦٤، ٧٣.

(٢) زكريا إبراهيم، **مشكلة الفن**، نشر مكتبة مصر، ص ٤٧-٥٠.

(٣) صلاح فضل، **إنتاج الدلالة الأدبية**، ص ٣٤، مؤسسة مختار، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م.

إلى الأمام لإحداث الأثر المقصود منها عن طريق التتابع المنطقي وتسلسل الأحداث أو الأفكار"(١)، وقد نظر عبد القاهر الجرجاني لنظرية النظم على أنها تصور كلي تحتكم إليه عناصر العمل الفني إذ يضع كل لفظة في مكانها مما يحتم وحدة بناء تشبه النواة في انتظام ذراتها.

وقد أدى تطبيق هذه النظرية عنده إلى تشكيل عناصر البنية من جمع مؤلفاتها الدلالية بطريقة تعتمد الانتظام، يقول في تحليل بيت بشار:

كأنَّ مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

"فبيت بشار إذا تأملته وجدته كالحلقة المفرغة التي لا تقبل التقسيم، ورأيته قد صنع في الكلم التي فيه ما يصنعه الصانع حين يأخذ كِسَراً من الذهب فيذيبها ثم يصبها في قالب ويخرجها لك سواراً أو خلخالاً، وإنْ أنت حاولت قطع بعض ألفاظ البيت عن بعض كنت كمن يكسر الحلقة ويفصم السوار"(٢). فهذا تبصر من الجرجاني بأنَّ العمل الفني يستند إلى محيط يستوعب طرائق التشكل بحثاً عن فضاء يجسد جامع النص المفعم بالحيوية والمتضمن لفرادة التعبير. ويمارس الجامع النصي نشاطه البنائي في سعي متوثب لبناء تفاعل عضوي يجسد سيرورة التواصل عبر الاحتكام لقواعد النسق، ويمتلك تشكيله الجمالي وفق فضاء يمنح العناصر قيمتها التأثيرية المؤتلفة على نظام من التعاقب المحقق للتشاكل المؤتلف. ويتم وضع العناصر في نظام يتوخى اقتناص طرق التلازم ويصوغها في نسق عضوي يتيح الهيمنة على عناصر المنظومة ويشكلها تشكيلاً يعلو عليها، وهكذا يلاحظ: "أنَّ الوحدة الموضوعية تقوم على أساس تنمية الشاعر لأقسام القصيدة تنمية عضوية بحيث ينشأ كل جزء من سابقه بطريقة مقنعة، ويستدعي الجزء الذي يليه استدعاء حتمياً حتى تتكامل أجزاء القصيدة وتشملها عاطفة موحدة، ... وهكذا نجد الصلة وثيقة بين موضوعات القصيدة الواحدة، فكل جزء منها يذكر بجزء بعده ويستجيب لجزء قبله، فإذا المعاني موصولة يأخذ بعضها برقاب بعض؛ لأن الأفكار متماسكة، هذا إذا أحسن الشاعر التخلص والربط بين الموضوعات"(٣)، بهذا يتضح أنّه: "ليس معنى هذه الوحدة أنْ تحتوي القصيدة على موضوع واحد... لكن معناها أنْ يكون بين موضوعاتها انسجام في العاطفة المسيطرة، وفي الاتجاه المركزي نحو حقائق الكون وتجارب الحياة. والشاعر يحقق هذه الوحدة في بنائه لقصيدته بأن يرتب موضوعاته

---

(١) محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ص ٣٩٥، دار نهضة مصر.

(٢) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ٣١٧.

(٣) يحيى الجبوري، **الشعر الجاهلي**، ص ٢٦٤-٢٦٨، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٥، ١٩٨٦.

ترتيباً يقوم على النحو المطّرد"(١)، وهذا يعني: "أنَّ الوحدة المطلوبة لا تحجز الشاعر عن تعدد التجارب والعواطف في قصيدته، إنما يشترط أنْ تكون جميعها متجانسة المغزى هادفة بتعددها إلى استجلاء وحدة في الوجود أو في موقف النفس البشرية منه"(٢)، ويؤيد هذا المنحى: "أنَّ القصيدة الجاهلية التي تعددت موضوعاتها كانت تفتتح بذكر الأطلال والغزل، وكانت عاطفة الشاعر في هذا الافتتاح عاطفة حزينة ترتبط بذكرى الشاعر أو حبه القديم ومعالم آثار الأحباب الذين ارتحلوا، ويعني ذلك أنْ تعرض القصيدة منذ البداية مشهداً مؤثراً عاطفياً ومشهداً حسياً مرتبطاً بذكريات الشاعر، يتمثل في الأماكن التي شهدت جانباً من حياة الشاعر العاطفية. ويتلو ذلك رحلة الشاعر في الصحراء وما يصادفه فيها، ومنها يقصد إلى غرض آخر من أغراض الشعر مثل الفخر أو المدح"(٣).

ويلتفت الحاتمي (٣٨٨هـ) إلى وحدة القصيدة بقوله: "وتشبه القصيدة الإنسان في اتصال بعض أعضاءه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب، غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه، وتعفِّي معالم جماله"(٤)، وهذا يبدي دعوة واضحة إلى وحدة العمل الأدبي وتماسك عناصره وفق نظام متكامل يسهم في إنتاج الدلالة الكلية.

وقد تنبه ابن سنان الخفاجي (٤٦٦هـ) إلى الوحدة العضوية في نقدنا القديم فصدر في بيانه عنها بفكرة نصها: "أنْ يستمر في المعنى الواحد وإذا أراد أنْ يستأنف معنىً آخر أحسن التخلص إليه حتى يكون متعلقاً بالأول وغير منقطع عنه، ومن هذا الباب خروج الشعراء من النسيب إلى المدح"(٥)، وهكذا يتبيّن: "أن نقاد العرب يتطلبون في بناء القصيدة أنْ يكون فيها رابط قوي بين أجزائها، حتى تبدو عملاً فنياً متلائم الأجزاء مرتبط العناصر، ويتطلبون كذلك تناسباً بين البيت وسابقه ولاحقه، ليكون هناك سلك يجمع بين هذه الأبيات، وفي البيت الواحد يجب أنْ يتناسب شطراه في المعنى وفي الروح، وأنْ ترتاح كل كلمة إلى جوار أختها"(٦). وبذلك توصل النقد العربي القديم إلى ما تنادي به الأنظار النقدية الحديثة إذ: "تنظر إلى العمل الأدبي نظرة عضوية نامية أساسها البنيان المتماسك الذي يرتبط فيه الجزء بالكل ارتباط الفرع بالشجرة ويؤثر في هذا الارتباط

(١) محمد النويهي، **الشعر الجاهلي، (منهج في دراسته وتقويمه)**، ج٢، ص ٤٣٥-٤٣٦، الدار القومية، القاهرة.

(٢) محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص ١٠٨-١٠٩، مكتبة الخانجي، ط٢، ١٩٧١.

(٣) بهي الدين زيان، **الشعر الجاهلي تطوره وخصائصه الفنية**، ص ١٣٧، دار المعارف، القاهرة.

(٤) ابن رشيق القيرواني، **العمدة**، ج٢، ص ١١٧، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط٣، ١٩٦٤م.

(٥) ابن سنان الخفاجي، **سر الفصاحة**، ص ٢٦٨، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١٩٨٢،١.

(٦) أحمد بدوي: **أسس النقد الأدبي عند العرب**، ص ٣٢٨-٣٢٩، دار نهضة مصر للطبع والنشر.

كل منهما بالآخر أو يتبادلان التأثير، ولذلك صار تقسيم العمل الأدبي على أساس تجربة شعورية واحدة وأصبحت الصورة تظهر على أنها لبنة في بناء أو وحدة في كل مترابط ومتكامل"[١].

ومن هنا يتضح لنا أنَّ القصيدة تنتظمها: "وحدة مصدرها المبدأ الذي يصبغ جميع عناصرها بلون واحد إذ ينساب في أطرافها جميعاً كما تنساب العصارة الخضراء التي تغذي الشجرة جذراً وساقاً، أغصاناً وأوراقاً. ولهذا فنحن نطلب من القصيدة التي تحقق فيها الوحدة أنْ ترتبط عناصرها جميعاً كما يرتبط الجذر والساق والأغصان والأوراق. فيؤدي كل عنصر فيها وظيفة خاصة غير منفصلة عن الوظيفة التي يقوم بأدائها عنصر آخر بحيث تسير هذه الوظائف مجتمعة في اتجاه واحد وتؤدي إلى غاية واحدة هي الأثر الكلي الموحد الذي تولده القصيدة في نفس القارئ"[٢].

من هنا يمكن القول: "فلنفكر قليلاً في هذا المفهوم للوحدة الفنية، أي وحدة الأثر الجمالي الذي تتركه القصيدة على قارئها، وما يقوم عليه هذا المفهوم من وحدة عضوية، أي انسجام الأجزاء التي ركب منها الشاعر بناءه العام للقصيدة ونمو هذه الأجزاء وتطور بعضها من بعض بحيث تكون جميعها بنية موحدة متكاملة، نجد أنّ هذا المفهوم لا يتحقق للشاعر إلاّ إذا توفر له شرطان: أحدهما وحدة الباعث أو الدافع الذي دفعه إلى نظم قصيدته، وثانيهما وحدة الغاية أو الهدف الذي يهدف إليه من نظمها"[٣].

وصفوة القول أنّ وحدة القصيدة تمثل قانوناً يؤدي إلى ائتلاف أجزائها في نظام مداره تتابع العناصر في نسق، وهكذا فإنّ: "وحدة الموضوع في القصيدة تأتي من خلال معاناة الشاعر للتجربة الشعورية، حتى إذا توافرت للشاعر هذه التجربة وتكاملت له عناصرها المؤثرة انسابت عواطفه بشكل متناسق، معبرة عن هذه التجربة بما يلائمها، راسمة له الأشكال الفنية التي يقوم عليها بناء القصيدة وخاضعة للتقاليد التي التزم بها أو فرضت عليه"[٤]، ويتبيّن من ذلك أنّ: "الوحدة العضوية للقصيدة تتمثل في وحدة المشاعر التي تستقطبها، وفي كيفية ترتيب الصور والأفكار ترتيباً متنامياً تتشكل من خلاله القصيدة تشكلاً طبيعياً، يفضي فيه كل جزء إلى وظيفته إفضاء متسلسلاً، إذ نصل في النهاية إلى بنية حية للقصيدة تشابه تماماً بنية الكائن الحي في تساوقها وانسجامها وتشكيلها الطبيعي، إنّ ترتيب الأفكار والإحساسات على أساس من منطقيتها أو سببيتها هو الذي يعطي العمل

(١) نعيم اليافي، **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ١٤١-١٤٢**، اتحاد الكتاب العرب.

(٢) مصطفى بدوي، **دراسات في الشعر والمسرح**، ص ٧، دار المعرفة، ط١، ١٩٦٠.

(٣) محمد النويهي، **الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه)**، ج٢، ص ٤٣٧، الدار القومية، القاهرة.

(٤) نوري القيسي، **دراسات في الشعر الجاهلي**، ص ٤٥، نشر جامعة بغداد.

الشعري مسوغ وجوده المتلاحم على نحو عضوي"(١).

وهكذا تمتلك الوحدة العضوية طاقة قادرة على التنسيق الوظيفي الذي يشكل سلطة تحكم التواصل النصي. وبهذا تتولى توزيع الوظائف على وجه مخصوص وفق قاعدة العلاقات التي ترتب أشكال القصيدة في نظام كلي مداره التلازم والتماسك النصي، فالأنساق ترتبط في قانون كلي يضبط الدور الوظيفي توخياً لوضع الألفاظ في مكانها الأشكل بها إذْ يحقق مظاهر الاقتران وفق أصل دلالي يكفل خصوصية التشكيل، وتشكل وحدة القصيدة قاعدة تبلغ الغرض المشترك على نحو يسمح بتقاطع الانعكاس المرآتي على مرآة مكثفة تشكل الدلالة الكلية، إنّ علاقة التجاور هي مرجعية الإبداع إذْ تنهض لمراعاة قواعد التناسق الدلالي تحقيقاً للإبلاغية والتأثير.

فالوحدة العضوية تؤلف مرجعية قوامها جمع البيانات توخياً لغنى دلالي يرتكز على سيرورة متنامية تجعل النص رهينة الانتظام وملاحظ التأثير، وتنزع القصيدة إلى آفاق التآلف المحقق للمقصد عبر تكثيف مداره التوافق والانسجام. وهكذا ينحو بالعناصر منحى يقود الأبنية نحو الجامع النصي المؤسس على نمط يتوخى إدراك المقصد، فمعيار التماسك الجامع الدلالي الذي يستند إلى سيرورة العناصر سيرورة درامية تغني النص بالمستوى العضوي، وتبلغ الوحدة غايتها القصوى وفق تخطيط ينزل العناصر منزلاً يتوخى آفاق التحكم الذاتي إذ تستند إلى نسق عضوي يتيح الهيمنة على عناصر المنظومة ويشكلها تشكيلاً يعلو عليها.

فقانون الوحدة العضوية يحقق تفاعل العلاقات على وجه دينامي يجمع الأطراف المتباعدة على مبدأ المشاكلة، إنها توجيه لعناصر النص وفق طاقة تسعى نحو غاية خاصة تحتكم لموقف شعوري موحد يحفظ التماسك العضوي ويحصل النظم على وجه دون آخر.

الثالث: النظرية الإبلاغية ومرايا التمايز الأسلوبي:

إنَّ الإبلاغية تعني قدرة اللغة على التأثير والعدول وامتلاك الحيوية المؤلفة للانفعال الوجداني في سياق لذة النص، فهي تعيد إنتاج الرصيد المعجمي وتتحدى الصورة النمطية معبرة عن البيان المؤسس على خصوصية التشكيل ومرايا التمايز الأسلوبي . فدينامية النص تلوذ بالإبلاغية لتكون نقطة انطلاقها نحو عالم الشعرية المؤلف لطبقات البنية. وتسعى الإبلاغية للكشف عن أعلى درجات التنظيم الأسلوبي إذ تتقصى فرادة التعبير التي ترتقي عبر مرقاة الإيحاء مجتازة أفق التوصيل نحو خصوصية التشكيل الجمالي. فهي توظيف للعلامات اللغوية على وجه خاص

(١) محمد العزب، **عن اللغة والأدب والنقد (رؤية تاريخية ورؤية فنية)**، ص ٣٧٥، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، لبنان.

تتخطى فيه سياقها المعجمي وتمارس سلطة المفارقة للمألوف وتكشف العالم اللغوي في رحلة دلالية تفرض حضورها بغيابها وتبنى على مغايرة مفادها تشكيل اللذة الجمالية على محاور المشاكلة والاختلاف بغية التجانس والإئتلاف البياني المولد للتفاعل النصي. وتهفو إلى إدراك المستوى الأعلى للتأثير الذي يقوده التحول المبني على الامتاع والمؤانسة تحقيقاً للتقبلية.

ومن المقرر أنَّ الإبلاغية (وهي جوهر البلاغة) تعد اللغة الأدبية مسرحها ومربط خيلها، وأنَّ الانفعال الكامن في الصيغ والعبارات والاشتقاقات لهي المنهل الأساس الذي تنهل منه(١). وهذا يعني أنَّ مدار الإبلاغية فرادة الانتظام وكسر التوقع الذي يدور في أفقه النص بحثاً عن الفضاء الذي يحاصر الثوابت الأسلوبية متمرداً عليها. وتتجلى عبر خصوصية التشكيل المضمرة لفنون البلاغة وفتنة النص التائهة في عالم الغياب. وتصنع عالمها عبر المعنى العاطفي الذي يكشف الشعرية ويفرض حضوره بغيابه المتشح بالغموض والمعلن لمتعة التجلي وفق سيرورة التخفي، وتوغل بالتخفي الصانع لفجوات شرفة الغياب والمبني على تراسل التجاوز والإلحاح على الإمتاع. وتنهض في منتهى الإحكام معدلة الوجوه المألوفة بتصيد التفرد بحثاً عن التمايز الأسلوبي المولد للشعرية في أقصى تجلياتها.

وتقام على تحطيم العلاقات في تراسل يسعى نحو نقطة مجهول البيان الذي يفرض مسافة التوتر عبر فراغٍ معرفيٍ يلوذ بالمستويات المعرفية الناتجة عن الغياب، فسيرورة التوتر الدائم يحملها الخفاء الراحل بالدلالات نحو الفضاء الذي تهيمن عليه آفاق التجاوز فيسترجع وظيفة الغائب ويستدعي حضوره، وقد تنبه أبو حيان التوحيدي إلى الوظائف التي تتصدى لها الإبلاغية الجمالية، وجاء ذلك على لسان أبي سليمان المنطقي الذي يفصح عن ذلك بقوله: "فأما البلاغة فإنها زائدة على الإفهام الجيّد، بالوزن، والبناء، والسجع، والتقفيه، والحلية الرائعة، وتخير اللفظ، واختصار الزينة بالرقة، والجزالة، والمتانة، وهذا الفن لخاصة النفس، لأن القصد فيه الإطراب بعد الإفهام والتواصل إلى غاية القلوب لذوي الفضل بتقويم البيان"(٢) فالإبلاغية تحشد الاستراتيجيات القادرة على تحقيق التأثير على نحو خاص يوافق الأوضاع التي يرتضيها التكوثر البياني.

وتتجلى الإبلاغية في الوضع الإعجازي الذي تحقق للقرآن ونال اهتمام البلاغيين في تقصي مقوماته الجمالية والتطرق إلى خصوصيات كونه في أعلى درجات البلاغة، فقد تحصل له أفصح الألفاظ في أحسن نظوم التأليف وفق مرايا التمايز الأسلوبي، وهذا ما يقرره الخطابي (٣٩٨هـ) الذي يرى أنَّ: "عمود هذه البلاغة هو وضع كل نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام

(١) سمير أبو حمدان: **الإبلاغية في البلاغة العربية**، ص ٣٧، بيروت، ط١، ١٩٩١.

(٢) أبو حيان التوحيدي: **المقابسات**، تحقيق محمد توفيق حسن، ص ١٠٩، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩.

موضعه الأخص الأشكل به، الذي إنْ أبدل مكان غيره جاء منه إما تبدل المعنى الذي يكـون فيـه فساد الكلام وإما ذهاب الرونق الذي يكون معه سقوط البلاغة"[1]. وهذا ملحظ يكشف أثـر تقـاطع المستوى الأفقي والمستوى العمودي على أصل مشترك مداره إحكام عناصر النص وإعـلاء قيمـة النسق الذي يضع كل كلمة في مكانها المناسب. وهكذا فإنّ الألفاظ إذا وضعت في موضعها الأخص كانت منتظمة وفق المقصد الذي أريدت له، فهذه دعوة لتنظيم العناصر على وجه أسـلوبي مـداره الوحدة الدلالية الكبرى المسيطرة على إنتاج الدلالة الكلية.

ويوافي الرماني (٣٨٦هـ) هذا المنحى في بيانه أنَّ: "أعلى مرتبة في حسن البيان ما جمـع أسباب الحسن في العبارة من تعديل النظم حتى يحسن في السمع ويسهل على اللسان وتتقبله الـنفس تقبل البرد"[2]، فهذا الائتلاف الصوتي يمتلك سطوة التعاقب البنائي المبني على التجانس بغية التكوثر البياني الذي يحقق نظماً خفياً لمجهول البيان. وتمثل هذه الفكرة التي ينادي بها الرمـاني مراجعـة لشكل العلاقة التي تنتظم التركيب ودلالته وفق قانون إحكام القيمة المرصودة الناتجـة مـن القـوى الخفية التي تحتكم إليها مظاهر الاختيار، وهذا يقتضي النظر إلى النص على أنَّه ترتيـب للعناصـر بطريقة تفوق مظاهر الإفراد وترتقي لبلوغ النسق.

وقد هجم الباقلاني (٤٠٣هـ) على فكرة مؤداها أنَّ القرآن معجز بنظمه؛ لأنه خارج عـن جميع وجوه النظم المعتاد في كلام العرب: "فأمّا شأن نظم القرآن فليس له مثال يحتـذى عليـه ولا إمام يقتدى به ولا يصح وقوع مثله اتفاقاً كما يتفق للشاعر البيت النادر والكلمة الشاردة والمعنى الفذ الغريب والشيء القليل العجيب"[3] وهذا يبدي أنّ النموذج القرآني يمتلك قوة دلالية خاصة مـدارها التحول الأسلوبي الذي يتمتع بجاذبية الخطاب، وهكذا ترجع أسرار الإعجاز إلى طريقة نظم القـرآن على وجه خاص يتماسك فيه الأداء اللغوي ضمن سلوك بلاغي يظهر تجليات النسق، وهكذا يتضح أنَّ القرآن: "بديع النظم، عجيب التأليف، متناه في البلاغة إلى الحد الذي يعلم عجز الخلق عنـه،... وذلك أنَّ نظم القرآن على تصرف وجوهه وتباين مذاهبه خارج عن المعهـود مـن نظـام جميـع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد"[4].

---

(١) الخطابي، **بيان إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)**، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ص ٢٦، دار المعارف، مصر.

(٢) علي بن عيسى الرماني، **النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القـرآن)**، تحقيق: محمـد خلـف الله ومحمد زغلول سلام، ص ٩٨، دار المعارف، مصر.

(٣) الباقلاني، **إعجاز القرآن**، ص ١٦٩. تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر.

(٤) الباقلاني: **إعجاز القرآن**، ص ٢ ٥١-٥٢.

فطرق التشكيل القرآني تنهض موغلة في مدارات التمايز لترسم التحول الهائل وتنتج أوهاج التجلي اعتماداً على حيوية البنى المؤلفة للنص المرصود. وبهذا تقتحم الإبلاغية آفاق التوقع وتمضي في تصاعدها خلال تشاكل الأنساق المستعلية في توظيفها الجمالي لدينامية المقصد.

ويظهر ابن الأثير (٦٣٧هـ) أنَّ تحقيق الإبلاغية يتحصل عبر قواعد النظم وأنَّ المزية التي تتمتع بها المفردات لا تنهض دليلاً على الحسن والجمال فلا بد من التفاعل النصي الذي يكفل طاقة الإبداع على وجهٍ شموليٍ، إذْ يقرر: "أنَّ ألفاظ القرآن الكريم من حيث انفرادها قد استعملها العرب ومن بعدهم، ومع ذلك فإنه يفوق جميع كلامهم، ويعلو عليه، وليس ذلك إلا لفضيلة التركيب"[١].

ويرجع ابن الأثير أسرار الإبلاغية إلى تصور كلي مداره انسجام كل كلمة في مكانها الذي يليق بها، وهذا يعني تحقيق التماسك ضمن رباط ناظم تحتكم إليه دوائر الشكل والمعنى في التعبير عن المقصد، وهذا يظهر المعاني الإضافية عبر تتبع درجات المعنى باستجلاء صورة النظم من خلال نظام العلاقات.

ويوافق هذا الاتجاه في تفسير أسرار ارتفاع نسبة الإبلاغية ما يذهب إليه القاضي عبد الجبار (٤١٥هـ) الذي يقرر: "أنّ الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام، وإنّما تظهر في الكلام بالضم على طريقة مخصوصة"[٢]، وهذا يبيّن أنّ المعنى الكلي ناتج عن تناسق بنائي يوظف القيم التعبيرية توظيفاً خاصاً تحقيقاً للقيمة الجمالية، وهكذا فإنّ الطاقة التعبيرية تقام على الترابط المحكم لأجزاء البنية إذ تستند إلى تنظيم ذاتي يعيدها إلى قواعد النسق.

الرابع: اللغة الشعرية وفرادة التشكيل:

تكتسب البنى طاقتها الإبداعية بتحولاتها عن مستوى الأصل وتكوينها علاقات جديدة تمنحها سمة الإيحاء، فهنالك فرق جوهري بَيْن وضع النص ضمن أنساق تحكمها أبنية مأخوذة بهاجس الموضوعية وما تفرضه الشعرية من فراده التشكيل إذْ تحرر الرمز من علاقة الدال بمدلوله وفق فجوات معرفية ينهض في سياقها النص. وتأتلف اللغة الشعرية في عالم يأخذ العلامات في رحلة دلالية تحقق استثمار مجموعة الانحرافات التي تفرض حضورها بغيابها. ويتضمن هذا الغياب بعدا يجعل الألفاظ تروي قصتها في فضاء يتسق ضارباً في تعدد المدلولات، وبهذا يوظف

---

(١) ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر**، ج١، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ص ١٥١، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٠.

(٢) القاضي عبد الجبار، **المغني في أبواب التوحيد والعدل**، ج(٦) ص ١٩٧، تحقيق: أمين الخولي، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٦٠م،

النص العلاقات اللغوية توظيفاً خاصاً تتخطى فيه الكلمات سياقها المعجمي.

وتمارس سلطة المفارقة للمألوف وتكثف العالم اللغوي إلى أقصى تجلياته بطريقة تتقدم فيها اللغة تحقيقا للشعرية. ويأتي البحث عن الشعرية كشفاً عن رحلة الدلالات والاهتداء إلى طرق تشكيلها. فهي صياغة جديدة تتم بتصيد مجموعة التجليات وردها إلى أداء يسهم في بناء الصورة.

وتحتكم اللغة الشعرية إلى تحولات النسق التي تحتفي بفرادة التشكيل متخذة الأشكال المتطابقة مع مقتضيات سياسة البيان المؤثر في طرق التشكيل والمحقق لفتنة القول عبر قواعد الصنعة توخيا للذة النص. ومن الملاحظ " أنّ الشعرية هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظياً، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، وبغض النظر عن اختلاف اللغات[١]

من هنا يتضح أنَّ :"الشاعرية أو الأدبّية هي ما يمكن أن نسميه بالسر أو المسكوت عنه، ونعني بذلك التشكيل الجمالي أو الفني المنبثق عن اللغة، وهذا المضمر هو ما يثيره النص لدى متلقية، ومن هنا فهي تجاوز وتخط للأسلوبّية، والتي بهذا المفهوم الخطوة الأولى، ومجالها هو البحث في خصائص لغة النص، وبعده تكون شجرة المنتهى، ويتولى المتلقي البحث عن المضمر أو هذا المسكوت عنه"[٢] وهكذا تؤسس الشعرية على استشراف تحولات البنية في عبور يختفي وراء المعاني المجردة، ويقتنص المعنى بصورة تسبح في فضاء الاحتجاب بوجه يتحرر من قيود الواقع نحو أفق تموج فيه فضاءات مطلقة، وتنتظم العلاقات اللغوية على هيئة تشكيل يحول المقاصد إلى أشكال تعبيرية، وتستند هذه الأشكال إلى علاقات اقتران تحمل تجليات المضمون في صياغة تكسب كل عنصر معناه الدلالي ويقيم نفسه في نسيج داخلي مداره المقصد.

والذي يبدو واضحاً أنَّ الشعرية تتجسد بغموضها الداخلي عبر رؤية إبداعية تحويلية في لغة رمزية، تخفي في طبقاتها العميقة دلالات متعددة، تنمو خلالها وتزداد ثراء في كثافة الايقاع لتؤلف حقلا دلاليا عضوياً يتضح دوما على القراءة، التي ترادف الكتابة، بوصفها تشكيلا للشعر في أحد تجلياته النصية"[٣] وانطلاقاً من هذا الأساس يكون الشعر " صياغة جمالية للايقاع الخفي الذي يحكم تجربتنا الإنسانية الشاملة، وهو بذلك ممارسته للرؤية في أعماقها ابتغاء استحضار الغائب من خلال اللغة، إنه مغاير للنثر الذي قوامه العقل والمنطق والوضوح، ويؤدي وظيفة إبلاغية مباشرة، على خلاف الشعر الذي يعتمد على الخيال أو الرؤية التي تحيد بدلالة اللغة الحقيقية عما وضعت له

(١) حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية**، ص ٩، المركز الثقافي- بيروت، ط(١)، ١٩٩٤.

(٢) رجاء عيد، **البحث الأسلوبي معاصرة وتراث**، ص ١٨٠.

(٣) محمد حسن الصغير، **أصول البيان العربي رؤية بلاغية معاصرة**، ص ٣٦، دار الشؤو ن الثقافية بغداد.

أصلاًن لتشحنها بمعان جديدة، وإيحاءات غير مألوفة"(١)

وعلى هذا فإنَّ الإبداع يعتمد على الخيال الذي يتعالى على حدود المنطق، فهو يسبح في فضاء يفوق المألوف ويتخطى كل المعايير، لأن المعاني الشعرية تحملها ألفاظ مفتوحة الحدود، ويقرر الجرجاني هذا المعنى مظهراً أن الشعر لا يعتمد على البنية العقلية ولكنه يستند إلى التخييل، وأما التخييل:" فهو الذي لا يمكن أن يقال إنّه صدق، وأنَّ ما أثبته ثابت وما نفاه منفي"(٢)

وهذا يلفت انتباهنا إلى أنّ المعنى التخييلي يتحرر من قيود الواقع ويبني دلالة خاصة يستمدها من عالم الفضاء النصي. ويؤكد الجرجاني هذا التوجه في بيانه أنَّ التخييل يفوق المعقول في تحطيم علاقات الواقع وبناء علاقات جديدة لم تكن من قبل، ومرد ذلك عنده إلى أنّه :" لا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جعله أصلاً وعلة كما أدعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية. وأنْ يأتي على ما صيره قاعدة وأساساً ببينة عقلية، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بينة"(٣) من هنا يتضح أنَّ الشعر يفرض سلطته الرمزية التي تبني واقعاً خاصاً يتجلى في أشكال تنتظمها علاقات الانجاز اللغوي، إنّه تحويل للعلاقات على وجه فيه تثوير للواقع بطريقة تقيم وظائف النص وفق نقاط المغايرة المتوهجة بالدلالة.

ومن الملامح اللافتة أنَّ المعاني تختلف بحكم استخدامها في أنساق لم تعهد في مكونات الواقع، لأنّ المبدع يستثمرها في وضع يكسب العناصر مستوى إضافياً.

وقد لا تكون العلاقة بين النص والواقع منطقية، ولكنه يتعالى على علاقات الواقع ويعيش في عالم يكسبه المعنى ضمن قواعد الإبلاغية في أقصى تجلياتها، وعلى هذا تكون : " الكلمة في التجربة الجمالية إشارة حرة، تم تحريرها على أيدي المبدع الذي يطلق عتاقها ويرسلها صوب المتلقي، لا ليقيدها المتلقي مرة أخرى بتصور مجتلب من بطون المفاهيم، وهو ما نقترفه دائما في حق النصوص الأدبية فنسهم في قتلها وإفساد جماليتها، وإنما للتفاعل معها بفتح أبواب خياله لها، لتحدث في نفسه أثرها الجمالي، وهذا هدف النص الأدبي"(٤) والملاحظ أنَّ غياب احتكام النص الشعري لمنطق الواقع يرجع تفسيره إلى أنَّ هذا النص ينظم وظائفه تنظيماً ذاتياً تتشاكل فيه البنى على وجه مخصوص ويترتب على ذلك أنَّ الشعر لا يرتبط بسمات موضوعية محضة، ولكنه

---

(١) إبراهيم رماني، الغموض- الحداثة دراسة في المفهوم **مجلة فصول**، ص ٨٣، المجلد السابع العددان الثالث والرابع ، ابريل، سبتمبر، ١٩٨٠.

(٢) عبدالقاهر الجرجاني، **اسرار البلاغة**، ص ٢٣١.

(٣) عبدالقاهر الجرجاني، **اسرار البلاغة**، ص ٢٣٥.

(٤) عبدالله الغذامي، **تشريح النص**، ص ١٢، دار الطلعية ،(ط١)، بيروت، ١٩٨٧.

يتعدى الموضوعي إلى الذاتي. وقد أدى تطبيق هذه الفكرة في المناهج اللسانية الحديثة إلى ظهور فكرة مفادها " إذا كان العقل عقالا بالنسبة للفعل الشعري، فإنّ التخييل هو جود الرغبة، يمتطيه الفعل الإبداعي لكي يتسنى له التيه في فضاءاته، إلا أنَّ العملية التخييلية هذا لا تتم إلا عبر نسيج بلاغي متداخل ما هو في الأخير إلا أدوات رسم للصورة الشعرية أو الأدبية .. ويمكن ردها إلى ما يلي: التشبيه والاستعارة والرمز"(١) وهكذا ينطوي النص على مستويات متعددة تصل العلامة اللغوية بمدلولها ويعتمد اكتناه هذه المستويات على الاحتمالية، ويقيم النص حضوره على لحظات من الخفاء الذي يشكل فراغاً معرفياً إذ يقيم نظامه بطريقة تفوق المعقول ويدخل في عالم خاص من التشكيل.

وبهذا يتضمن سيرورة مسكونة بخفاء يجعل تحويله إلى معرفة يقبض عليها يشكل امراً يتعذر بلوغه، ومن هذا المنطلق تم تأكيد مبدأ الشعرية الذي يحقق مشروعيته بالخروج عن المألوف بما يحصل للبنى مطلب التمايز الذي يطالعنا بظلال جديدة للعلاقات بين الدال والمدلول.

وتؤسس اللغة الشعرية لطاقة إبداعية ترسي سيرورتها عبر اقتناص يفارق أشكال المألوف توخياً للقيم التعبيرية الخاصة، فالشعرية ناجمة عن مشاهد التشابك العضوي الذي تنتجه مسافة التوتر تجسيداً لآفاق الرؤية. فهي استبدال للوجه القار من المدلول بوجه آخر يعلن الانزياح عن أسرار بيانه في أكتناه جديد يغني منابع الرؤية. وتظل الدلالات رهينة التعارض الذي يؤدي إلى كسر التوقع في إطار مرايا التناسب والإئتلاف المولد لوجوه التمايز والاختلاف بما يبهر الفكر ويشبه السحر، إنَّه الشعر.

وبذلك يتضح " أنَّ استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلف لما أسميه الفجوة، مسافة التوتر، خلق للمسافة بين اللغة المترسبة اوبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية وفي بناها التركيبية وفي صورها الشعرية"(٢)وهكذا فإنَّ الدلالة هي الأصل الذي عليه المدار وتأتلف الشعرية على وجوه الاختيار وتأتي الصياغة توظيفاً لشلالات التعبير التي يمنح منها المبدع بما يفضي إلى التجانس النص الشعري. وهكذا يعتمد إبداع النص الشعري على التقاط فكرة وتشكيلها على صورة وحدة دلالية كبرى، ويؤلف هذا الملحظ نقطة الانطلاق التي يأخذها الشاعر وينظم على هديها المعاني والإيحاءات المتعد دة، ويفرض التواصل النصي حشد الدلالات لتنتظم تباعاً، وبذلك يجمع كل الدلالات في تصور ذهني يوظف الطاقة المخزونة ويوزع الصور والمعاني

(١) عبدالعزيز عرفه، **الإبداع الشعري**، وتجربة التخوم، ص ٥٢، الدار التونسية، تونس، ١٩٨٨.

(٢) كمال أبو ديب، **في الشعرية**، ص ٣٨-٣٩، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط(١)، ١٩٨٧.

الرمزية وفق مقتضيات التشكيل النصي. ويتكشف للشاعر ملامح إشراقية تصدر عن إخصاب الفكرة وتفاعلها في التصور الذهني، ويمضي النص في التجمع المنتظم في خط أشبه ما يكون بالمفتاح البنائي الذي يستقطب كل الأفكار على محور واحد تتواصل فيه حركة الرموز وتتوارد المعاني في تماسك نصي يبنى على الخيال الإبداعي الذي يحول الرموز إلى أداء لغوي.

وتتواصل العلامات اللغوية مؤلفة النسيج اللغوي الذي يستوعب العناصر المناسبة للنص في نسق ينضبط فيه الموقع المناسب لكل عنصر، ويتضمن النص الشعري نسيجاً من الخبرات الاجتماعية والصور التعبيرية التي تتحول على شكل أداء، ويتسق فوق المكونات المؤلفة له في تفاعل ذهني يحول المعنى العام إلى معنىً خاص. ومن هذا نلحظ أنّه يستقر في أنساق تستقيم للشاعر في علاقة متبادلة بين الدال والمدلول. وينتظم النص في تشكيل يمدّ جسوره بطريقة لا تتوقف على إعادة ترتيب المعاني المختارة من الواقع وإنّما يتخطاها إلى صياغة جديدة تلتزم نظاماً يخرج المعاني عن مألوفها توخياً لما يخدم الموقف.

والذي يبدو واضحاً أنّ النص الشعري يتشكل على هيئة نسيج لغوي يحمل مفارقة مدارها الفجوة الحاصلة بين معنى المعنى الذي يضمره النص والوجه المعبر عن هذا المعنى، ويتجلى الإبداع انطلاقاً من منظومة رمزية تبنى على نظام خاص يوجه حركة النشاط اللغوي. وتفطن علماء العرب إلى مفهوم الشعر وظهر مدلوله على أيديهم تباعاً بوجه يكشف عن إحكام تصورهم ضمن ملامح مشتركة أسهمت في تأسيس منهج نقدي خاصّ بهم، فقد أبان الجاحظ عن مفهوم الشعر بقوله: "فإنّما الشعر صناعة، وضَرْبٌ من النسج وجِنسُ من التصوير"[(١)]. تصدر هذه العبارة عن وعي تراثي قادر على صياغة النص في نسق بنائي ينظم العلاقات بطريقة تكفل الدور الوظيفي لعناصر المنظومة، وهكذا تتخذ بنية النص الشعري نشاطاً لغوياً يحقق توازن الإمكانات التعبيرية في انسجام يظهر انبجاس النص من مجموعة العلاقات التي ينتظمها فحوى دلالي يمنح النص ضرباً من التجانس الذي تأتلف فيه البنى منتمية إلى الكل.

وعرف ابن طباطبا الشعر على أنّه: "كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خصّ به من النظم الذي إنْ عُدِّلَ عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق"[(٢)]. ويرى جابر عصفور أنَّ: "أهم ما في هذا التعريف أنّه يحدد الشعر على أساس الانتظام الخارجي للكلمات، صحيح أنّ التعريف لا يشير صراحة إلى القافية إلا أنّها متضمنة فيه. والتعريف فضلاً عن ذلك لا يهتم بالجانب التخيلي من الشعر، من حيث مصدره أو تأثيره، وإنّما يهتم بالشعر في ذاته

(١) الجاحظ، **الحيوان**، ج٣، تحقيق: عبد السلام هارون، ص ١٣١-١٣٢، نشر مكتبة الباري الحلبي، ١٩٣٨.

(٢) ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص ٩، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، طبعة١، ١٩٨٢م.

باعتباره بنية لغوية منتظمة على أساس من الطبع والذوق"[١].

والملاحظ أنّ هذا المفهوم الذي يقدمه ابن طباطبا يشير إلى أنّ النظم يشكل نقطة الانطلاق التي تلتقي فيها كل أبعاد الطاقة الشعرية بما يفضي إلى تكامل النص، وتأتلف جميع عناصر النص في تناسق دلالي قادر على تحريك الرموز بطريقة تلتزم نظاماً يؤلف النص تأليفاً يناسب مقتضيات الموقف. وتظهر عبارة: "بما خص به من النظم" الحرص على وجود نسق تتداح فيه عناصر القصيدة على هيئة عضويّة تجسد المحور الذي تتلاقى عليه تجليات النص.

ويمثل الاستناد إلى النظم بحثاً عن مرجع موضوعي تحتكم إليه البنى اللغويّة المكونة للنص ويقتضي امتحان قيمة النظم استقراء التجليات الداخلية لكل بنية من البنى ثم بيان الأثر الوظيفي الذي تقدمه للمجموع الكلي، وهكذا يؤلف النظم قوى خفية تمنح الكلمات دلالات تسري وراء المظهر النصي، وهذا يبيّن: "أنّ النص الأدبي يُفرز أنماطه الذاتية العلاميّة والدلالية فيكون سياقه الداخلي هو المرجع لقيم دلالاته حتى لكأن النص هو معجم لذاته، وقد أفضى هذا التقدير أصولياً إلى فك روابط الانتساب بين النص وما سواه وتكثيف علائق الانتماء بين وجود النص وبنيته الألسنية حتى غدا ذلك المعيار مسباراً لتمييز الخطاب الأدبي من الوثيقة الموضوعية"[٢]. وتبدي هذه النظرة أنَ النص يطالعنا بمستويات تأخذ ترتيباً معيناً يبنى عليها النسق ويفصح عن طاقته الدلالية مستقلاً عن غيره، إنّه يحمل مكوناته الذاتية التي تكفل له قاعدة من التواصل الذاتي الذي يحقق مجموع الأبنية في انتظامها على وجه خاص، فالدلالة رهينة الفضاء الذي تؤلفه العلاقات الداخلية بطريقة تفرض التناسق توخياً للإنجاز.

الخامس: التشكيل الاستعاري (دراسة أسلوبية)

إنَّ التشكيل الاستعاري ينقل دلالة الألفاظ من الوجه الظاهري إلى وجه آخر يقصي البنى عن أصل وضعها نحو انفتاح دائرة التأمل كشفاً عن علاقات جديدة يقيم الرمز عالمه السحري من خلالها، إنها قصة التوغل في عالم المجاز. والملاحظ أنَّ البنية ذات طبقات تنداح على فضاء متنوع الوجوه وتعتمد دلالتها التحول المؤدي إلى الانزياح الأسلوبي. ويوافي هذا المنحى :" أنَّ مواضعة اللغات في مبدأ النشأة أنْ يكون لكل دال مدلول واحد، غير أنَّ جدلية الاستعمال ترضخ عناصر اللغة إلى تفاعل عضوي بموجبه تنزاح الألفاظ تبعاً لسياقاتها في الاستعمال عن معانيها الوضعية، فضلا عما تدخله القنوات البلاغية من مجازات ليست هي في منظور اللغوي إلا انحرافات عن

---

(١) جابر عصفور، **مفهوم الشعر**، ص ٢٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٥، ١٩٩٥.

(٢) عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، ص ١١٠-١١١، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٧٧.

المعاني الوضعية الأولى، وجملة ما ينتج عن ذلك أنَّ أي دال في لغة ما لا بد أنْ تتعدد مدلولاته من سياق إلى آخر"[١] وهكذا تتغير صور المعانى من لفظ إلى آخر على وجه من الاتساع الذي يقع في دائرة المجاز. ويبنى هذا التحول على قوانين التراسل الذهني وفق عدول عن الأصل.

وتؤسس التحولات الأسلوبية على الايحاء الذي يتعدى علاقة الدال بمدلوله بحثا عن استدعاء قوة خفية تجتاز العلاقة المباشرة للدال بمدلوله . ويتضح هذا المعنى عند الجرجاني الذي يقرر أنّه :" إذا بُدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وصف بأنّه مجاز على معنى أنهم جاوزوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولا.. والغرض المقصود بهذه العبارة، أعني قولنا المجاز : أنْ تبيّن أنَّ اللفظ أصلاً مبدوءاً به في الوضع ومقصوراً"[٢] وبهذا يأتلف المستوى الأسلوبي على نحو مقاربات لا يتكشف فيها المعنى مباشرة، بل ترجع الدلالة في هذه الحالة إلى قرائن نصية لا تدخل في المستوى الغيابي على إطلاقة وإنما تقدر الدلالة تقديراً يشكل المرجعية التي تفرض استدعاء المعنى.

ويؤيد هذا المستوى أنّ النظام الاستعاري علاقة تنطوي تحتها دلالة تخدم المعنى المراد وتعبّر عنه، فلا ينظر إلى الدلالة بمعزل عن صياغة الإمكانات التعبيرية في سياق تحكمه وظائف الشعريّة موافقة للمقصد. ويبيّن الآمدي هذا القانون بقوله: "وإنّما تستعار اللفظة لغير ما هي له، إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له ويليق به؛ لأنّ الكلام إنّما هو مبني على الفائدة في حقيقته ومجازه"[٣]. ويتكشف المستوى الوظيفي لعلاقة الدال بمدلوله برصد التخطيط الذهني الذي يستجلي ما بين الأمور من علاقات خفية تتصيد الإيحاء والتشبيه والاستعارة وتعقد ملامح التناسب على محور بنائي تتماسك فيه الدلالات الصغرى وتنتمي إلى الدلالة الكلية. من هنا يتضح أنَّ الاستعارة :" عملية خلق جديد في اللغة ، ولغة داخل لغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وتتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة فهي تحصل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز والإطار المحيط بها، وتبيّن أنَّ للاستعارة هدفاً جمالياً، وتشخيصياً، وتجسيدياً، وتخيلياً، وعاطفياً"[٤]

ويتجلى الفضاء الاستعاري بعقد صلات التنافر والتشابه بما يفضي إلى تناسق الدلالات. وتعيد النظرة التراثية جمال الاستعارة إلى منهجين:

---

(١) عبدالسلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، ص ٥٤، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٧٧.

(٢) عبدالقاهر الجرجاني، **اسرار البلاغة**، ص ٣٤٢-٣٤٤.

(٣) الحسن بن بشر الآمدي، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، ج١، ص ٢٠١، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٧٢.

(٤) يوسف ابو العدوس، **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث (الأبعاد المعرفية والجمالية)**، ص٧-٨ ، الأهلية للنشر ، عمان، ١٩٩٧.

الأول منهما يرجع جمالها إلى وضوحها ومقاربتها المعنى الذي استعيرت له، إذ يقول الآمدي :" وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حيئنذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه"[١] أما الثاني فيمثله الجرجاني الذي تخطى هذه النظرة بدعوته إلى كسر البنى المألوفة ونسج بني تمايز تختلس تفردها بخفاء يجتاح التجلي، وبذلك ترتاد الشعرية في مفهومه عالماً مجهولاً يتصف مرجعية الاحتجاب البنائي التي تملك قدرة تأثير هائلة.

وبيان ذلك عنده أنَّ :" من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء إزدادت الاستعارة حسناً"[٢] وبهذه الفكرة ترتهن الدلالة بعلاقات خفية وتتضمن عدول التعبير عن المكاشفة إلى وجوده الاتساع غير المحدود في أداء المعنى.

وبيّن الجرجاني أنَّ اللذة الجمالية والبهجة ترجع إلى التباين المنبثق من جدلية الاختلاف المفضي إلى التجانس والائتلاف ومرد ذلك إلى المستوى الاستعاري المجازي: " وهكذا إذا اسقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب"[٣] وهذا يظهر أنَّ المتعة الجمالية ناتجة عن التباين ا لذي يحدث تغيرا يعصف بأبنية المألوف مما يشكل تكوثراً بلاغيا مائزاً للإيحاء ومنجزا لحيوية البنى، فالمغايرة تعين سيرورة التوتر الذي يحتكم إليه النص في تكوين الفراغ المعرفي الذي يشكل البلاغة العليا ويمنح النص إبلاغيته، وتنبه ابن جني إلى أنَّ الاستعارة تسبح في فضاء يتيح لها الاتساع وتجاوز المألوف في تعديل سمات البنية وفق علاقات لم تعهد قوامها العدول المتحرر والنزوع نحو نظم مخصوص :" ألا ترى أنه يجوز على هذا أن يقول : شكوت إليها حبها المتغلغلا فما زادها شكواي إلا تدللاً فيصف بالمتغلغل ما ليس في أصل اللغة أنْ يوصف بالتغلغل، إنما ذلك وصف يخص الجواهر لا الأحداث، ألا ترى أنَّ المتغلغل في الشيء لا بد أن يتجاوز مكاناً إلى آخر، وذلك تفريغ مكان وشغل مكان، وهذه أوصاف تخص في الحقيقة الأعيان لا الأحداث، فهذا وجه اتساع"[٤]

ويقف التشكيل الاستعاري وراء حجاب يشيء بحشد من التوقعات التي تفرضها الظلال النفسية في انعكاسها داخل تشكيل النص. وتكتسب البنى طاقاتها الإبداعية ضمن تحولاتها عن

---

(١) الآمدي، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق، محمد عبدالحميد، ص ٣٤٦، مكتبة العملية، بيروت.

(٢) إبراهيم رماني: الشعر - الغموض- الحداثة- دراسة في المفهوم – **مجلة فصول**، ص ٨٣.، المجلد السابع العددان الثالث والرابع، ابريل، سبتمبر، ١٩٨٧.

(٣) عبدالقاهر الجرجاني، **اسرار البلاغة**، ص ١٠٩.

(٤) ابن جني، **الخصائص**، ج(٢)، ص ٤٤٦.

مستوى الأصل وتكوينها علاقات جديدة تمنحها سمة الإيحاء وتشكل هذه التحولات ملحظ تباين يحدث اللذة الجمالية في نفس المتلقي إذ تحيل إلى مشهد غريب يصنع توهجاً دلالياً يجعل الاختلاف مرجعية للتعالي على التوقع وكسرة.

من هنا يبدو أنّ الاستعارة تبنى على علاقات ذهنية ضمن تشكيل تتوقد فيه المكونات في تحولات متناقضة فدخول المستوى الاستعاري يعني عبور المطلق الذي يتراجع فيه القبض على الدلالات وتكسر العلاقة بين الدال ومدلوله.

وتظهر تجليات المفارقة الدلالية في الانحراف عن المألوف بَيْن المعنى الأولي الذي يراد من ظاهر اللفظ والمعنى الثاني بعبارة الجرجاني: "وهي أنْ تقول المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أنْ تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنىً آخر"(١)، فالألفاظ تقيم تشكيلها على أنها رموز خفية تتخطى الوجه الأولي وتمضي في نسق يرتبها في علاقات بنائية مرجعها الفضاء النصي الذي تنتمي إليه.

وصفوة القول أنّ الدلالة اللغويّة للكلمة تستند إلى نظامين: أولهما معرفي عام يتحصل ضمناً في نسيجها الذاتي ويستند الثاني إلى معنى المعنى ويحتكم إلى النظام المجازي. وهكذا فإنَّ: "الاستعمال المجازي قد أوجد صلة مبتكرة بين اللفظ في استعماله الحقيقي، ومعناه الجديد المنقول إليه، إلاّ أنَّ الأول ماضٍ في طريقته اللغوية المحددة له في إرادة أصل الاستعمال المتبادر إليه في الذهن العربي، والثاني قد اجتاز حدود الاستعمال الأولي إلى أفق جديد من الإرادة الاستعمالية... إلاّ أنّ هناك رابطة بين الأصل والفرع لا بد من توافرها"(٢).

ويقتضي بلوغ الدلالة الكلية للنص تقليب طرق ترتيب عناصره واختيارها وتوزيعها في نظام علاقات، ويتطلب التصدي لهذه الملاحظ الاهتمام بالتصورات الذهنية المؤلفة لنظام البنى التي تأسس عليها النص، فليست البنية السطحية هي الغرض المراد في توجيه المعنى وإنّما يقع هذا الغرض في المستوى العميق الذي يشكل البنية السطحية.

ويمثل البحث عن البنية العميقة مسألة بحث عن الأصل الدلالي الذي أدى إلى انتظام البنية على نحو مخصوص، ويلاحظ أنَّ: "كل مستوى من مستويات العمل الفني يصبح تحولاً كلياً للمستوى الدلالي، وتصبح العملية النقدية في جوهرها عملية اكتناه للعلاقات المتشابكة والتفاعلات التي تنشأ من اختيار مركز معين من النص، عملية بلورة للبنى المتعددة لمستويات النص، وكشف

(١) محمد حسين الصغير، **أصول البيان العربي رؤية بلاغية معاصرة**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص ٣٦.

(٢) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ٣٤٦.

لقدرة كل منها على تجسيد البنى الأخرى فيه وتجسيد بنيته الدلالية الأساسية النابعة من مركز معين"(١)، وعدّ الجرجاني الوجه الأول من المستوى البنائي رمزاً أو إشارة خفية إلى معنى دلالي عميق لا بد من اكتناهه، يقول: "ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة، وفي بيان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها، فأجد ذلك كالرمز والإيماء والإشارة في خفاء، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليطلب وموضع الدفين ليبحث عنه فيخرج"(٢)، وبيان ذلك أنّ النص يبنى على أبعاد يكتنفها الخفاء ويعلو عليها مما يجعل الدلالة تأتلف على صورة انقطاع واتصال مع الواقع الذي كانت تتسق فيه. وهذا يفضي إلى كشف مظاهر التحول عن بنية الأصل وامتحان أسباب الانحراف عن النسق. وقياساً على ذلك فإنّ التركيب الشعري متغير وفق المواقف التي يقتضيها وتنتظم ألفاظه في تفاعل يؤلف منها طاقة تعبيرية ساعية للتكامل توخياً للدلالة المرادة.

ويلتقي هذا المنحى البلاغي الذي يقدّمه الجرجاني مع ما توصل إليه البلاغيون المحدثون: "الذين اقترحوا نظريّة جديدة ذات أسماء متعددة أشهرها "التفاعليّة"، ومسلماتها هي:

١. الاستعارة تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة.
٢. إن الكلمة أو الجملة ليس لها معنى حقيقي محدد بكيفية نهائية، وإنما السياق هو الذي ينتجه.
٣. إن الاستعارة لا تنعكس في الاستبدال ولكنها تحصل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز وبين الإطار المحيط بها.
٤. إن المشابهة ليست العلاقة الوحيدة في الاستعارة.
٥. الاستعارة ليست مقتصرة على الهدف الجمالي... ولكنها أيضاً ذات قيمة عاطفية ووصفية ومعرفية"(٣).

والذي يبدو واضحاً أنَّ التشكيل الاستعاري يتشكل على هيئة نسيج لغوي يحمل مفارقة مدارها الفجوة الحاصلة بين معنى المعنى الذي يضمره النص والوجه المعبر عن هذا المعنى. ويتجلى الابداع انطلاقاً من منظومة رمزية تبنى على نظام خاص يوجه حركة النشاط اللغوي.

(١) كمال أبو ديب، **نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر**، ص ١١٩، مواقف، عدد ٣٢، صيف ١٩٧٨م.
(٢) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ٢٨-٢٩.
(٣) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري**، ص ٨٤، الدار البيضاء، المغرب، ط١٩٨٥،١م.

معارضة (ملقي السبيل) للمعري في الأندلس

د. أيمن محمد ميدان *

تاريخ تقديم البحث: / /٢٠٠٦ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٣/١١

ملخّص

كان الكُتّاب الأندلسيون أكثر احتفاء بمعارضة الآثار النثرية لأبي العلاء المعرّي من الشعراء الذين انْصَبَّ اهتمامهم على بعض الملامح الموضوعية والفنية، أما معارضة أشعاره – على كثرتها وتنوعها – فأمر زهدوا فيه زُهْداً جعل رصيدهم من معارضة قصائده قليلاً.

كان لطرافة منحى رسالة "مَلْقَى السَّبيل"لأبي العلاء المعري(ت ٤٤٩هـ) وشرفِ غايتها كبيرُ أثرٍ في قيام ثلاثة كُتَّابٍ أندلسيين بمعارضتها معارضةً تُجَسِّدُ تقديرهم للمعرّي ، تحدوهم رغبةٌ في المحاكاة والتفوقِ وشيوع الذِّكْرِ. فعارضها ابن أبي الخصال(ت٥٤٠هـ) ، وأبو الربيع سليمان بن موسى بن سالم الكلاعي (ت٦٢٤هـ) ، وتلميذه محمد بن الأبّار القُضاعي (ت٦٥٨هـ) .

ولم يبق لنا من هذه المعارضات الثلاث سوى معارضتي ابنِ أبي الخِصال وابنِ الأبّار ، أما المعارضةُ الثالثةُ فقد عَدَتْ عليها عوادي الزمان. وقد تناولنا هاتين الرسالتين بالدراسة ، مقارنين إياهما برسالة (مَلْقَى السَّبيل) ، راصدين جوانب الاتفاق ومظاهر الاختلاف بينها .

وقد جارى ابنُ أبي الخِصالِ أبا العلاء المعري فيما صنع، فجاءتْ معارضتُه ناهجةً النهجَ المشرقيَّ في ترتيبِ الأحرفِ الأبجدية، على حين رتَّبَ ابنُ الأبّار معارضته وفق الترتيب الأندلسي للأبجدية العربية .

ولئن كان المعرّي قد وزَّعَ مادته الزهدية نثريةً وشعريةً على ثلاثين حرفاً، فإن ابنَ أبي الخصالِ وابنَ الأبّار قد اقتصرا على تسعةً وعشرين فَصْلاً، يضم كلُّ فَصْلٍ نموذجاً واحداً ذا شقين : شعريّ ونثريّ دون زيادة.

إنَّ قراءةً واعيةً لهذه الرسائل الثلاث تشي بأنَّ اتِّساقاً على مستويي المضمون والغاية يجمعُ بينهما، دون أن يُفضِي هذا الاتساقُ إلى تطابق تام في آليات التوظيف التي تباينت فيما بينها سعةً وضيقاً، طَبْعاً وصَنْعَةً، مع الاحتفاظ بمظاهر التأثُّر العامة التي يمكن رَصْدُها بين أبي العلاء وابنِ أبي الخصال من جهةٍ، وبينهما وبين ابن الأبّار من جهةٍ أخرى، إذ يبدو للباحث أن ابنَ الأبّار قد سبح في ملتقى نهريهما، محاكياً إياهما محاكاة القادر المهيمن على أدواته، فظلت شخصيتُه بارزةً، وبقي محتفظاً لنفسه بجوانب تميُّزٍ .

Abstract

asdsdss

* كلية دار العلوم، جامعة القاهرة.

مقدمـة :

إذا كان الأمويون قد نجحوا في إقامة دولةٍ لهم في الأندلس، تنحو مَنْحىً مُغايراً ومناوئاً[١] للدولة العباسية بالمشرق فإنَّ هذه المغايرة لم تستطعْ إحداث قطيعةٍ بين جناحَيْ الدولةِ الإسلامية حينئذ، فظلَّ الأندلسيون – مُبْدعين وعلماء – يَيَمِّمونَ وجوههم شَطْرَ المشرق ينهلون من معينه الثرِّ رحلةً إلى المنبع تارة ؛ أو انتظارَ مَشُوقٍ لما يبلغهم عنه تاراتٍ أُخر، يَنتابهم في الحالتين انبهارٌ يبلغُ حَدَّ الاستلابِ ، وهو ما أوغر صدْرَ ابنِ بسّامٍ الشنتريني (ت٥٤٢هـ) فراح يُشَدِّدُ النكيرَ على مواطنيه الذين "أبوْا إلا متابعةَ أهلِ المشرقِ؛ يَرْجعون إلى أخبارهم المعتادة رجوعَ الحديثِ إلى قَتادةَ، حتى لو نَعَقَ بتلك الآفاقِ غُرابٌ، أو طَنَّ بأقصى الشآمِ والعراقِ ذُبابٌ، لجثَوْا على هذا صنَماً، وتلوا ذلك كِتاباً مُحْكماً" محاولاً – ما وسعته المحاولةُ – أن يُظْهرَ ما لدى الأندلسيين من تراثٍ حضاريٍّ يستحقُّ البعثَ والإشادَةَ، فها هي تلك "أخبارُهم الباهرةُ وأشعارُهم السائرةُ مَرْمَى القصية، ومناخُ الرذيِّةِ، ولا يُعَمَّرُ بها جَنانٌ ولا خَلَدٌ، ولا يُصَرَّفُ فيها لسانٌ ولا يَدٌ"[٢] فراح يجمعُ ما وجدَهُ من حسناتِ دهره ومحاسنِ أهل بلده وعصره.

إنَّ قراءةً واعيةً ترصدُ العلاقةَ بين الأدبين المشرقيِّ والأندلسيِّ منذ تَشَكَّلَ الكيانُ الأمويُّ وانتهاءً بعصر ملوكِ الطوائف تشي بأنَّ تأثيرَ الأدبِ المشرقيِّ – شعراً ونثراً – على نظيره الأندلسي كان عظيماً[٣]. وقد تجلّى هذا في عدد من أعلام العصر العباسي الكبار، من أمثال: أبي تمّام[٤] وأبي الطيِّب المتنبيّ [٥]وأبي العلاء المعرّيّ[٦]وبديع الزمان الهمذاني وابنِ نُباتةَ والحريري... إلخ. وعبر مساراتٍ متعددةٍ، بعضُها فنيٌّ، وبعضها الآخر موضوعي.

ويمكنُ رَصْدُ هذين الملمحين في قراءة الرسالة الهزلية لابن زيدونٍ (ت٤٦٣هـ) [٧] إذ تستدعي

---

(١) عنان، محمد عبد الله : **دولة الإسلام في الأندلس** . دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٨٣ م .

(٢)الشنتريني ، ابن بسّام (ت٥٤٢هـ) : **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**: تحقيق: د. إحسان عباس. دار الثقافة، بيروت ١٩٧٩م.ق١ م١ ص٢.

(٣) الشكعة، مصطفى: **الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنونه**. دار العلم للملايين، ط٦، بيروت ١٩٨٦م. ص٥٦٩ وما بعدها. وعباس،إحسان: **تاريخ الأدب الأندلسي** (عصر الطوائف والمرابطين) . دار الثقافة، ط٣، بيروت ١٩٧٤م. ص٢٢٨.

(٤) بنشريفة،محمد: **أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة** ، دار الغرب الإسلامي. بيروت ١٩٨٦م.١-١٢٠.

(٥) ميدان،أيمن: **المتنبي ومترسلو الأندلس في القرن الخامس الهجري**. مجلة كلية الآداب – جامعة المنصورة، إصدار خاص، أغسطس ٢٠٠٠م. ص١-٧٥. وبنشريفة: مرجع سابق.

(٦) ميدان،أيمن: **تأثير أبي العلاء المعري في الأدب الأندلسي**. مجلة كلية الآداب – جامعة المنصورة، إصدار خاص، يناير ٢٠٠١م. ص٧٦-١٦٢.

(٧) الرسالة الهَزلية: رسالة كتبها ابن زيدون على لسان معشوقته ولادة بنت المُستكفي إلى الوزير ابن عبدوس، ساخراً منه

قراءتُها نصّاً غائباً للجاحظ (ت٢٥٥هـ) ، وسمه بـ "رسالة التربيعِ والتدوير"[١] ، وقراءة رسالة ابن بُرْد الأصغر (كان حيّاً حتى سنة ٤٤٠ هـ) "البديعة في تفضيل أُهُبِ الشَّاءِ على ما يُفْتَرَشُ من الوِطاء"[٢] تستحضر رسالةَ سَهْل بن هارون (ت٢١٥هـ) إلى بني عمّه من آلِ راهبون، حين ذمّوا مذهبه في البخل، وتتبعوا كلامه في الكتب[٣]– مضموناً ووسائلَ تعبيرٍ وغايةً[٤]، وهو ملمحٌ مُتَفَشٍّ في نثرهم الفني لا تُخْطِئُهُ عينُ باحثٍ يُعْنى بدراسة نثر المشرق والأندلس من منظور مقارن[٥].

ولم تنحصرْ عنايةُ الكُتَّابِ الأندلسيين بالنثر المشرقي والتأثُّرِ به عند حَدٍّ الاستسلام لبعض السمات الفنية الطاغية عليه، أو بعض المضامين المميزة له، بل تجاوزتهما إلى نمط من المحاكاة الناضجة، فراحوا يُعارضون بعض نماذجه معارضةً تتكيء على عنصري: المماثلة والمقابلة، فكانتْ لهم معارضاتٌ صريحةٌ وأخرى ضمنيةٌ لكل من: بديع الزمان الهمذاني (ت٣٩٨هـ) [٦]، وأبي العلاء المعرّي (٤٤٩هـ)، وابن نُباتَة السَّعْدِيّ (أبو النصر، عبدالعزيز بن محمد (ت٤٠٥هـ) [٧]، والحريريِّ (ت٥١٦هـ) [٨].

سخرية مريرة، شرحها ابن نُباتة المصري في كتاب: سَرْح العيون في شرح رسالة ابن زيدون.

(١) القاضي، وداد: **بين الجاحظ وابن زيدون** ، ضمن كتاب "دراسات في الأدب الأندلسي بالاشتراك. الدار العربية للكتاب، ليبيا. تونس ١٩٧٦م.ص٨٦-١٨٤.

(٢) ابن بسّام: الذخيرة ق١ م١ ص٥٣٢-٥٤٤. وانظر أيضاً ميدان،أيمن: **نثر ابن بُرد الأصغر، دراسة فنية** (صحيفة دار العلوم، العدد ١٤، ديسمبر ١٩٩٩م). ص٢٥٩-٢٦٢

(٣) الجاحظ، أبو عمرو بن بحر(٢٥٥هـ): **البُخَلاء**، ضبطه وشرحه وصححه أحمد العواملى وعلى الجارم ، المطبعة الأميرية ، القاهرة ١٩٥٧م، ص٣٣-٤٦. وحجاب ، محمد نبيه :**بلاغة الكُتَّاب في العصر العباسي**. المطبعة الفنية الحديثة. القاهرة ١٩٩٥م، ص١٥٢، و بلبع، عبد الحكيم : **النثر الفني وأثر الجاحظ فيه**، مكتبة وهبة، ط ٣ القاهرة ١٩٧٥م، ص١٦٩.

(٤) ميدان: **نثر ابن بُرْد الأصغر، دراسة فنية** ص٢٥٩-٢٦٢.

(٥) رصد الباحث هذا الملمح من خلال تأثير المعرّي في البيئة الأدبية الأندلسية كُتَّاباً وشعراء، انظر ميدان : **تأثير أبي العلاء المعرّي في الأدب الأندلسي** (مجلة كلية الآداب/جامعة المنصورة – إصدار خاص، يناير ٢٠٠١م). وانظر أيضاً تأثر ابن شهيد بكل من الهمذاني والجاحظ وعبدالحميد الكاتب في خضر: **ابن شهيد الأندلسي حياته وأدبه** ص٢٠١-٢٠٦.

(٦)انظر: ابن بسام: **الذخيرة** ق١ م١ ص١١، ٣٧٢ وق٣ م١ ص٤٩. الكلاعي، أبو القاسم محمد بن عبدالغفور (ت ٥٤٣ هـ): **إحكام صنعة الكلام**: تحقيق: د. محمد رضوان الداية. دار الثقافة، بيروت ١٩٩٦م، ص٢٠٨. و الشكعة: **الأدب الأندلسي** ص٦٧٩-٦٨١. وميدان: **نثر ابن برد الأصغر** ص٢٦٢.

(٧) انظر: ابن أبي الخصال: **رسائله** ص٥٦، ١١٩، ١٢٨. و ضيف، شوقي: **المقامة**، دار المعارف، مصر ١٩٥٤م ص٢٩، و سلطان،جميل: **فن القصة والمقامة**، دار الأنوار، بيروت ١٩٦٧م،ص١٢٣. وميدان،أيمن: **المعارضات الأدبية في الأندلس** ص١٦٩-١٧١.

(٨) جاء الحريري فأنسى الأندلسيين ذِكْرَ الهمذاني، وكان تأثيره فيهم عظيماً، فتهافتوا على مقاماته رواية وشرحاً ومحاكاةَ

أولاً ـ عناية الأندلسيين بالمعرّي:

شكَّل أبو العلاء المعرّي(ت ٤٤٩هـ) في أدبنا القديم ظاهرةً تستدعي الوقوفَ أمامها لاستكناهِ أسرارِ تنوُّعها وثرائها، إذ أسهم في تطور القصيدة العربية والنثر الأدبي من خلال ما أضفاه عليهما من عمقٍ وكثرةِ عطاءٍ وتنوعِ أُطُرٍ "اغترفها من بحره، واعتمد فيها على فكره... لا يُضاهى فيها ولا يُجارى، ولا يُعارضُ في واحدٍ منها ولا يُبارَى"(١).

وقد لقيتْ تجربتُه حفاوةً بالغةً لدى الأندلسيين حُكّاماً ومبدعين، فها هو ذا المظفر بن الأفطس (ت٤٦٠هـ) يحُضُّ شعراء بلاطه على النَّسْجِ على منواله والتحلّي بسمات شعره، فقال: مَنْ لم تكنْ أشعارُه كأشعارِ المتنبي (ت٣٥٤هـ) وأبي العلاء المعرّي فليَسْكُتْ"(٢).

وقد أخذتْ مظاهرُ العنايةِ بأبي العلاء لدى الأندلسيين مناحيَ متعددةً، إذْ لُقِّبَ بعضُهم به ، وقد كان هذا السلوك شائعاً لديهم (٣)، وحذا حَذْوَهُ ترفُّعاً عن التجوال وطَرْقِ أبوابِ الملوكِ إلحافاً، والابتعاد عن المدح ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا، من أمثال أبي بكر المخزوميّ الذي لُقِّبَ بالمعرّي الثاني(٤)، وأبي إسحاق الإلبيريّ (ت٤٦٠هـ) وابن العسّال (ت٤٨٧هـ) وابن خفاجة (ت٥٣٣هـ) في شطرٍ من عمره(٥).

ولم تقف عنايتهم به عند حَدِّ الاعترافِ بتميزه والحضِّ على محاكاته سلوكاً وإبداعاً، والتَّلَقُّبِ

سماتٍ فنية ومعارضةً، وكان ابن أبي الخصال (ت٥٤٠هـ) والسَّرقسطي (ت٥٣٨هـ) أكثرهم إعجاباً به، وانجذاباً إليه. انظرميدان: **المعارضات الأدبية في النثر الأندلسي** ص١٧٥-١٨١.

(١) الكلاعي: **إحكام صنعة الكلام** ص٣٣، ٢٢٣.

(٢) ابن بسّام: **الذخيرة**، ق٢ م١ ص٤٦١.

والمظفر: هوأبوبكر بن عبدالله بن مسلمة المعروف بابن الأفطس خلف أباه في حكم بطليوس وما صاقبها من أصقاع، وأحرز ملكاً عظيماً، ضاهى فيه ابن عبّاد وابن ذي النون، وكانت بينه وبينهما حروب وغارات، حدت به إلى مهادنة الأذفونش ودفع الأتاوة، وبقي في حكمه حتى سنة ٤٥٦هـ، وكان "أديب ملوك عصره غير مدافع ولا منازع، وله التصنيف الرائق والتأليف الفائق.. المشتهر اسمه بـ "المُظَفَّرِيّ" في خمسين مجلدة، يشتمل على علوم وفنون من مغازٍ وسيرٍ.... وجميع ما يختص به علمُ الأدب.." انظر ترجمته في: **الذخيرة** ، ق٢ م٢ ص٦٤٠-٦٤١.

(٣)عبد الحليم، عبد اللطيف (أبو همام): **أدب ونقد** ، مطبعة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٨٨م ، ص٩٥.

(٤) المقَّري: **نَفْحُ الطِّيب في ذِكْرِ غُصْنِ الأندلس الرَّطيب**، تحقيق إحسان عباس، دار صادر. بيروت ١٩٦٨من ١/١٩٠-١٩١. وقد كان أبوبكر المخزومي "شديد الهجاء، مُسَلَّطاً على الأعْراض، سريعَ الجوابِ.. سابقاً في ميدان الهجاء، مدحه ابنُ سعيد إحساناً وتأليفاً، فقال فيه:

يا ثانياً للمعرّي		في حُسْنِ نُظْمٍ ونثرِ
وفُرْطِ ظَرْفٍ ونُبْلِ		وغوْصِ فهْمٍ وفِكْرِ

(٥) وكان ولع الأندلسيين بكل ما هو مشرقي عظيماً، انظر ملامح هذا الولع في الداية، محمد: **تاريخ النقد الأدبي في الأندلس**، مؤسسة الرسالة، ط٢، بيروت ١٩٨١م، ص٤٣، والرقب ، شفيق :**شعر الجهاد في عصر الموحدين**، مكتبة الأقصى، عمّان ١٩٨٤م ، ص٢٥٥، وعبد الحليم :**أدب ونقد** ص٩٥، **وابن زمرك سيرته وأدبه** ص١٢...

بلقبه، بل امتدّت العنايةُ إلى الحرص الشديد على رواية آثاره، واستظهار أشعاره وحُسْنِ التمثُّلِ بها وشرح ما راقهم منها.

١/أ- رواية آثاره:

سلك أدبُ المعرّي سبيلَهُ إلى الأندلس عبرَ قنواتٍ متعددة (بغداد، القاهرة، القيروان) ووسائطَ متعددةٍ تبلورتْ في رواياتٍ متباينةٍ، حملها رواةٌ أندلسيون وعراقيون ومصريون ومغاربة، تناولها مؤرخو الأدب وأصحاب البرامج، وأشار ابنُ خيرٍ الإشبيليّ (ت٥٧٥هـ) إلى ثلاثٍ منها(١).

وظلتْ العنايةُ بروايةِ آثاره ممتدةً حتى منتصفِ القرن الثامن الهجريّ، وإلى ذلك أشار كل من أبي جعفر اللَّبْلي (ت٦٩١هـ) والوادي آشي (ت٧٤٩هـ) (٢).

على أنَّ عنايةَ الأندلسيين برواية آثار المعرّي واستظهارها لا تعني أنَّ الأندلسيين قد رووا مجملَ ما أبدع من شعرٍ ونثرٍ، ففي القرن السادس الهجري، وهو من أكثر الحقب عنايةً بالمعري يُطالعنا أحد المعجبين به مشيراً إلى أن للمعرّي كتاباً في شعر أبي الطيب (معجز أحمد) "لم يبلغني، ولا رأيتُه. إلى غير ذلك من التواليف التي لم تصل إلينا، ولا ورد ذكرُها علينا"(٣).

١/ب- الوعي وحُسْن التمثل:

إذا كان ابنُ بسَّامٍ أحد الغيورين على الهويةِ الأندلسية والغاضبين من اتشاحها بوشاحٍ مشرقيٍّ فإنَّ نظرةً دقيقة في تضاعيف كتابه الضخم "**الذخيرة**" تشي بمدى إعجابه بالمعرّي ووعيه بالسمات الفنية لديه، ودقة استظهاره لها، فراح يتتبعُ تكرار الفكرة لديه، راصداً ما طرأ عليها من تطوير أو نمو أو رادّاً إياها إلى مصدرها الذي استُقِيَتْ منه(٤).

ولم يقف الأمرُ بهم عند حَدِّ الوعي بشعره، بل امتدَّ إلى حُسْنِ التمثل به، وكان ابنُ بسَّامٍ نسيجَ وَحْدِهِ في هذا المجال(٥). وكان أبو العباس الغُبْريني (ت٧٠٤هـ) من المولعين بالتمثل بأشعار أبي

---

(١) ابن خير الإشبيلي(ت٥٧٥هـ): **فهرسة ابن خير فيما رواه عن شيوخه من الدواوين المُصنَّفَة في دروب العلم وأنواع المعارف**، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٧٩م، مصوّرة عن الأصل المطبوع في مطبعة فومش بسَرَقُسْطَة عام ١٨٩٣م،ص٣٨٦. و الوادي آشي، محمد بن جابر(ت٧٤٩هـ). :**برنامج الوادي آشي** :تحقيق محمد محفوظ، دار الغرب الإسلامي، ط٣، بيروت، ١٩٨٢م، ص٥٣، ٥٤، ٣١٣. وابن بسّام: **الذخيرة** ق٤ م١ ص٨٦ وما بعدها. والميمني، عبد العزيز: **أبو العلاء وما إليه** ، المطبعة السلفية ومكتبتها، القاهرة ١٣٤٤م ،ص٢١٠.

(٢) الوادي آشي: **برنامجه** ص٣١٣. واللَّبْلي: برنامجه ص١٦٥.

(٣) الكلاعي: **إحكام صنعة الكلام** ص٢٢٤.

(٤) ابن بسّام: **الذخيرة** ق٢ م٢ ص٨٤٧، وثمة مواطن أخرى يمكن العودة إليها في: **الذخيرة** ق١ م٢ ص٧١٨-٧١٩، وق٢ م١ ص١٩٩، ص٣٧٨، ص٤٥٦، وق٢ م٢ ص٦٢٦-٦٢٧.

(٥) المصدر السابق ق٣ م١ ص٣٤٨، وق٤ م١ ص٩٠، والتبريزي(ت٥٠٢هـ) وآخران: **شروح سقط الزند**، تحقيق: د. طه حسين وآخرين. دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٤٥-١٩٤٨م. ١٤٤/١.

العلاء، مثال ذلك صنيعه في معرض نقده لمَنْ سَفَّهَ من قَدْرِ سينية ابن الأبّار القضاعيّ (ت٦٥٨هـ) قائلاً: "وإنْ كان قد نقدها ناقدٌ، وطَعَنَ عليها طاعنٌ فكما قال أبو العلاء المعرِّي:

تكلَّمَ بالقولِ المُضلَّلِ حاسِدٌ وكُلُّ كلامِ الحاسدين هُراءُ[(١)]

١/جـ- الشَّرح:

إذا كان ابنُ جنِّي (ت ٣٩٢ هـ) قد تنبَّه إلى أنَّ الغموضَ الذي اعترى بعضَ أشعارِ المتنبي، والذي كان المتنبي يسعى إليه ويطلبه[(٢)]قد حال بينَ الناسِ وبينَ إدراكِ مقاصده، واتخذه أعداؤه الكثر مدخلاً للغَضِّ من قدره فراح يشرحه في شرحين هما: الفَسْرُ الصغير والفَسْرُ الكبير فإنَّ عالماً أندلسياً جليلاً هو ابنُ السِّيد البطليوسي (ت٥٢١هـ) قد توفرت فيه من السمات التي جعلته الأقدرَ على التصدِّي لاختراق الحُجُبِ الكثيفة التي ضربها أبو العلاء حول أشعاره ' بما تنطوي عليه من مرام وغاياتٍ جعلت الناس "يَخْبِطونَ فيه خَبْطَ عشواء، ويُفَسِّرُونَهُ بغير الأغراض التي أراد..." [(٣)].

وقد لقيَ شرحُ البطليوسي إعجابَ معاصريه، فراح طُلابُ العلم يتهافتون على روايته، ووقف

---

(١) المقَّري: **نَفْحُ الطِيب** ٣٢١/٤، والغبريني، أبو العباس(ت٧٠٤هـ). : **عنوان الدراية فيمن عُرِفَ من العلماء في المائة السابعة بيجاية** ، تحقيق: محمد بن أبي شنب. الجزائر ١٩١٠م،ص١٨٥. وقد كتب أبو عبدالله بن أبي بكر القضاعي المعروف بابن الأبّار قصيدة سينية الرَّويِّ، لأبي بكر الحفصيِّ صاحب إفريقية (تونس حالياً)، يطلب العون والنَّجْدَة، يبدؤها بقوله:

أدْرِكْ بخيلِك خيلِ الله أندلسا إنَّ السبيلَ إلى مَنْجاتِها دَرَسا

وهَبْ لها من عزيزِ النَّصْرِ ما التمستْ فلم يَزَلْ منكَ عِزُّ النصر مُلتَمسا

ولأستاذي الجليل د. الطاهر مكي وقفة متأنية وثاقبة أمام هذه القصيدة تشكيلاً فنياً ومحرِّضات إنشاء، انظرمكي، الطاهر: **دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة**، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠م، ص٢٩٥-٣٠١. ونص القصيدة تاماً في المقري: **نَفْح الطيب** ٤٥٧/٤، وقد قدّم المقرّي لها بقوله: "وهي من غُررِ القصائد الطنّانة". أما بيت المعرّي المتمثل به فمن قصيدة يفخر فيها بذاته، يبدؤها بقوله: (شروح سَقط الزَّنْدِ ٣٩٢/١).

ورائي أمامٌ والأمامُ وراءُ إذا أنا لم تُكْبِرْني الكُبَراءُ

وثمة مواطن أخرى يمكن مراجعتها في: **الذخيرة** ق٢ م١ ص٣٧٤، ق٣ م٢ ص٦٥٣، و**إحكام صنعة الكلام** ص١٢٥... الخ.

(٢) روى ابنُ جنّي عن عليٍّ بن حمزة البَصْريّ تصريحَ المتنبي بذلك، إذ قال له: "أتظنُّ هذا الشعر لهؤلاء الممدوحين؟! هؤلاء يكفيهم اليسيرُ، وإنما أعمله لك لتستحسنه"، وذهب ابنُ القطّاعِ الصقليّ إلى أنَّ مذهبه – أي المتنبيَ أن يُغْمِضَ معانيه حتى لا يفهمها إلا العلماءُ" انظر: ابن القطاع الصقلي: شرح المشكل من شِعرِ المتنبي ص٢٥٧.

(٣) البطليوسي، ابن السيد(ت٥٢١هـ): **الانتصار ممَّنْ عدل عن الاستبصار**، حققه وشرحه د. حامد عبد المجيد،المطبعة الأميرية ، القاهرة ١٩٥٥م ، ص٥٢.

العلماءُ أمامه مبدين إعجابَهم به، إذ "بلغَ الغايةَ، ويكفي ذكره عند أرباب هذا الشأن وثناؤهم عليه " على حَدِّ تعبيرِ ابنِ سعيد الأندلسي (ت ٦٨٥هـ) [(١)].

ثانيا ـ معارضات الأندلسيين للمعري :

إن قراءة واعية لما أفرزته الأندلس من شعر ونثر فني تشي بما لإبداعات أبي العلاء المعرّي – شعريةً ونثريةً – من أثر على كُتّاب الأندلس وشعرائه ، وقد تجلّى هذا الأثر في عدّة ظواهر، تمثلت في تسرُّب شعره صوب نسيجهم النثري، والاستسلام لبعض السمات العامة والخاصة لنثره وشعره معا ، ومعارضته في بعض كتبه ورسائله وأشعاره .

٢/ ١ـ معارضات الكُتّاب :

عُنِي الكُتّابُ الأندلسيون بنثر أبي العلاء المعرّي عناية حدت بأبي القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي (ت٥٤٣هـ) أن يتخذ منه نموذجاً أرقى للنثر الفني حتى زمانه، ودفعت طائفةً منهم لمعارضته في بعض كتبه ورسائله، من بين هؤلاء يأتي ابن عبد الغفور الكلاعي نسيجَ وَحْدِه؛ إذ قام بمعارضة المعرّي في أربعة كتب[(٢)]، معارضة تتكئ على عنصري: **المماثلة** التي ترتكز على غريزة المحاكاة، **والمقابلة** التي تُجَسِّدُ رغبةَ المنافسة اللتين فُطِرَ الإنسانُ عليهما، فقال: "جمعني وإيّاه – أدامَ اللهُ عَلياه – مجلسٌ ثالثٌ، فأخذنا في ذِكْرِ الشعراء العلماء، حتى جاء ذكر أبي العلاء، فتذاكرنا ما له من التواليف البديعة التصنيف، التي اغترفها من بحره، واعتمد فيها على فكره، فذكر أنه لا يُضاهى فيها ولا يُجارى، ولا يُعارَضُ في واحدٍ منها ولا يُبارى. **فسوَّلت لي نفسي مناهضَته. وزَيَّنَتْ لي نفسي مُضاهاته ومعارضته**"[(٣)] .

عارض ابنُ عبد الغفور الكُلاعي أبا العلاء المعرّي في أربعة كتب، ثلاثة من بينها تنتمي إلى النثر فنياً وعلمياً، وواحد ينتمي إلى الشعر، وهي: "السّاجعةُ والغربيب" وعارض بها "رسالةَ

(١) المَقَّري: نفح **الطيب** ١٧٥/٤. وقد ذهب ابنُ خلّكان إلى أنَّ شرح البطليوسي "أجود من شرح أبي العلاء نفسه" انظر: ابن خلكان(ت٦٨١هـ): **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق: د. إحسان عبّاس. دار الثقافة، بيروت ، ٢٨٢/٢. وانظر: سمات هذا الشرح، ونقد نشرة دار الكتب في: ميدان: **تأثير أبي العلاء المعرّي في الأدب الأندلسي** ص٨٥-٨٩.

(٢) أشار د. محمد رضوان الداية إلى أن الكلاعي عارض أبا العلاء المعرّي في ثلاثة كتب فقط، متجاهلاً إشارة الكَلاعيِّ إلى معارضة ديوان "سقْط الزَّند" بكتاب وسمه بـ (ثمرة الأدب)، انظر:الداية ، **تاريخ النقد الأدبي في الأندلس** ص٤٠٣، والكلاعي،**إحكام صنعة الكلام** ص٣٥ .

(٣) الكلاعيّ: **إحكام صنعة الكلام** ص٣٣ .

الصاهلِ والشاحج"، و"خطبةُ الإصلاحِ" وعارض بها "خطبةَ الفصيح"، و"السَّجْعُ السلطاني" وعارض به كتاباً للمعرّي يحمل العنوان ذاته، وأخيراً "ثمرةُ الأدبِ" وعارض به " سِقْط الزَّنْدِ".وهاكم إيضاح الأمر :

١/أ- رسالة الصّاهل والشاحج:

أُعْجِبَ الكَلاعي بهذه الرسالة إعجاباً حدا به إلى معارضتها برسالة وسمها بالساجعة والغربيب، واحتفظ كتابه (إحكام صنعة الكلام) بقطع متناثرة منها(١) .

والحقيقة أن رسالة أبي العلاء المعرّي حَرِيَّةٌ بهذا الإعجاب وتلك العناية؛ لأنه "ابتدع – فيها – نمطاً فريداً من التأليف الأدبي"(٢) بلغ ذروة نضجه في "رسالة الغفران"، إذ وفق في التعرية الساخرة لعوالم الناس، مُظْهِراً رفضه لسلوكيات مجتمعه، مجسداً فداحة ما يعاني من جَهْد شاق لاقتلاع ما تجذّر في نفوس البشر من تَعَلُّقٍ بأعراض دنيوية زائلة، متخذاً من الأداء المسرحي إطاراً حاضناً للتجربة، ومن الحركة والحوار: خارجياً على لسان حِمار وبَغْل، وداخلياً على لسان المعرّي باعتباره راوياً – سبيلاً للسخرية من عزيز الدولة "البطل غير المنظور على مسرح الصّاهلِ والشاحج" (٣).

إن قراءة ما تَبَقَّى من رسالة (الساجعة والغربيب) تشي بمحاكاة دقيقة لرسالة المعرّي عنواناً ومضموناً وآلياتِ تعبيرٍ، إذ أدار الحوار فيها بين حمامة وغراب، متخذاً من المزج بين النثر والشعر واللغة التي تشي ولا تفضح وسيلةً، ونَقْدِ سلوكياتِ مجتمعه غايةً(٤).

---

(١) المصدر السابق ص١٨٦، والمقَّري: **نفح الطيب..** ٣٧٢/٢، وأشار ابن خير الإشبيلي إلى أن أبا العلاء المعرّي شرح رسالته في كتاب (لسان الصاهل والشاحج)، انظر: **فهرسة ابن خير** ص٣٨٦ . وذهب ياقوت الحموي إلى أنه كتب رسالته برسم أبي شجاع فاتك المُلَقَّبِ بعزيز الدولة والي حلب من قِبل المصريين، انظرحسين، طه وآخرين:**تعريف القدماء بأبي العلاء** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦م ، ص١١٠.

(٢)عبد الرحمن،عائشة: مقدمة تحقيقها **لرسالة الصاهل والشاحج** للمعرّي، (ت ٤٤٩هـ)، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٥م ، ص٣٩ .

(٣) العبد ، عبد الحكيم: **أبو العلاء المعرِّيّ ونظرة جديدة إليه** ، دار المطبوعات الجديدة، الإسكندرية ١٩٩٢م ١٠٠/٢، ومقدمة **رسالة الصاهل والشاحج** ص٤٢ .

وعزيز الدولة، هو أبو شجاع فاتك بن عبدالله الرومي، وقد كان والي المصريين على حَلَب أيام الحاكم وبعض أيام الظاهر، قُتِلَ في سنة ٤١٣هـ كما ذكر ابن العديم في **الإنصاف والتحري**، وذكر المحققون أن فاتكاً هذا غير أبي شجاع فاتك المُلَقَّبِ بالمجنون، الذي مدحه المتنبي وتوفي سنة ٣٥٠هـ، انظر: **تعريف القدماء..** ص٥٣١ .

(٤) الكلاعي: **إحكام صنعة الكلام** ص١٥٤ – ١٥٧ .

وقد نالت رسالة الكلاعي إعجاب معاصريه وعنايتهم، فقام أبو بكر بن العربي[(١)] بمعارضتها في رسالة وسمها بـ (لمحة البارق في تقريظ لواحظ السابق)، أورد ابن عبد الغفور الكلاعي قطعةً منها[(٢)].

أما الوزير أبو أيوب بن أبي أمية، وقد " كان أميراً من أمراء البيان لا يُدَافَعُ، ورئيساً من رؤساء المعارف والأدباء لا يُضَاهى فيها ولا يُنَازَعُ "[(٣)] فراح يُبْدي إعجابه بهذه الرسالة طرافةَ منحى وبراعةَ طَرْحٍ ومعالجة؛ فقال: "... إنها لشنشنةٌ أعرفها فيكم من أَخْزَم، وموهبةٌ حزتموها وأحرزتم السَّبْقَ فيها منذ كم... حيث الأدبُ غَضٌّ، وماءُ البلاغةِ مُرْفَضٌّ، فاسعد – أعزّك الله – بكرَّتها، وسَلْها عن أفانين غُرَّتها، بما تقطفه من ثمارك، وتغرفه من بحارك.." [(٤)].ومع علوِّ قَدْرِ هذه الرسالة فإن الكلاعي يُقِرُّ بضآلة قَدْرِها أمام رسالة (الصّاهل والشّاحج) لأبي العلاء المعرّي؛ إذ

---

(١) أبو بكر بن العربي: هو أبو بكر، محمد بن عبدالله المعافري الإشبيلي، عُرِفَ بأبي بكر بن العربي. قاض مُحَدِّث، صنَّفَ كتباً ذائعة في الحديث والفقه والأصول والتفسير والتاريخ والأدب، منها: قانون التأويل فسّر فيه القرآن الكريم، وأحكام القرآن، وآخر شرح فيه سنن الترمذي...، رحل إلى المشرق بصحبة أبيه وطاف مدن المعرفة الكبرى به، ولقي بها جلّة العلماء والمبدعين، ثم عاد إلى إشبيلية مثقلاً بعلم كثير لم يدخل أحد قبله بمثله ممن كانت له رحلة إلى المشرق، على حد تعبير ابن بشكوال، وكانت له مع ابن السِّيد البطليوسي خصومةٌ حول شعر المعرّي... انظر ترجمته في الكلاعي: **إحكام صنعة الكلام** ص١٨٨، و: ابن بشكوال ، أبو القاسم (ت٥٧٨): **الصّلة في تاريخ أئمة الأندلس ومُحدّثيهم وفقهائهم وأدبائهم**، نشر وتصحيح: عزت العطار الحسيني، القاهرة ١٩٥٥م، ص٥٣٢، وابن سعيد الأندلسي (ت٦٨٥هـ).:**المغرب في حلي المغرب**، تحقيق د. شوقي ضيف، ط٣، دار المعارف، القاهرة،٢٤٩/١، و ابن سعيد الأندلسي: **رايات المبرزين وغايات المميزين**، تحقيق النعمان عبد المتعال القاضي، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة ١٩٧٣م، ص٥. وابن خلكان :**وفيات الأعيان** ٤٢٣/٣ – ٤٢٤، و وابن خاقان، الفتح(ت٥٢٩هـ) :**مطمح الأنفس مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس**، تحقيق ودراسة محمد على شوابكة، مؤسسة الرسالة، ودار عمّار، بيروت ١٩٨٣م، ص٦٢. والداية :**تاريخ النقد الأدبي في الأندلس** ص٣٤٦ – ٣٥١ .

(٢) الكلاعي: **إحكام صنعة الكلام** ص١٨٨ .

(٣) أبو أيوب، سليمان بن أبي أميّة، وزير فقيه، على عاتق أبيه قامت دولة المعتمد بن عبّاد، عاصر الكلاعي صاحب "إحكام صنعة الكلام" وكانت بينهما مراسلات ذكر الكلاعي جانباً منها في كتابه (ثمرة الأدب)، وفيه يقول: "ذو عقل موفور، وحَسَبٍ مشهور؛ أمير من أمراء البيان لا يُدَافَعُ، ورئيس من رؤساء المعارف والآداب، لا يَضاهى فيها ولا يُنَازَعُ"، انظرالكلاعي: **إحكام صَنْعَةِ الكلام** ص١٤١، ١٤٢،وابن خاقان: **مَطْمَح الأنْفُسِ** ص٢٧ – ٢٨، وابن سعيد :**المغرب** ٢٤٣/١ .

(٤) الكلاعي: **إحكام صنعة الكلام** ص١٤٣، وقد ذكر الفتح بن خاقان أن الكلاعيَّ قد دفع بهذه الرسالة إلى الوزير أبي أيوب بن أبي أميّة، لعرضها عليه، فأقامت عنده أيّاماً، ثم استدعاها منه، فصرفها إليه، وكتب بصحبتها: "بِكْرٌ زففتها – أعزّك اللهُ – نحوك، وهززتُ بمقدمها سناءَك وسَرْوَك. فلم ألفظها عن شِبَعٍ..." انظرابن خاقان: مطمح الأنفس ص٣٣. وذكر صاحب نفح الطيب (٥٥١/٣ – ٥٥٢) أنه صنع هذه الرسالة للوزير أبي أيوب بن أبي أميّة، وهو أمر تنفيه الرواية السابقة.

جاءت بمنزلة النُّغْبَةِ من عُبابِ البحر المائج[١].

١/ب- السجع السلطاني[٢]:

كان لانتقاص أحد رفاقه لمقدرته على الخَوْضِ في كل فنون القول كبيرُ أثر في الإقـدام علـى معارضة المعرّي في كتاب ثانٍ وسمه بـ (السجع السلطاني)، على أن ضياع الكتاب وقلّة ما بقـي منه، لا يأخـذان بأيدينا صوب تلمُّس جوانب الاتفاق وملامح الاختلاف[٣].، وإن أشار الكَلاعيّ في معرض الاستشهاد بقطعة منه إلى أنه "مما يجب أن يُحْتذى عليه، ويُفْزَعُ فـي الاهتـداء والاقتـداء إليه"[٤].

١/جـ- خطبة الفصيح:

ولم تقف رغبة الكلاعي في معارضة المعرّيّ عند النثر الفني الخالص، بل تخطته إلى النثر العلمي، فعارض "خطبةَ الفصيح" التي راقته فعدّها ".. من أطرف الخُطَبِ مَعْنىً وأعذبِها مَنْحىً ومَبْنىً..."[٥] بخطبة الإصلاح، مُخْتَطّاً نهجه؛ فإذا كان أبو العلاء قد اتخذ من مضمون كتاب الفصيـح لثعلب (ت٢٩١هـ) مادةً لخطبته، "وتحميدِ الله وما قاربه من العظاتِ غايةً"[٦] ، فإن الكلاعيَّ قد بنى خطبته على كتاب (المُنَخَّل وهو مجرّد (إصلاح المنطق) لابن السِّكِّيت (ت٢٤٤هـ) ، مع اتفاق في الغاية مع المعرّي، أقرّ به قائلاً: ".. كرهتُ أن يَخْلُقَ بُرْدُ الشبابِ قبل أن أطرِّزَهُ بعلم المتاب، فعمدتُ إلى خطبة الفصيح فعارضتها بخطبة الإصلاح"[٧].

كما عارض هذه الخطبةَ – أيضاً – عالمٌ أندلسي آخر يُدْعى الحافظ أبا الربيـع سـليمان بـن موسى الكلاعي (ت٦٣٤هـ) بكتاب وسمه بـ "جهد النصيح وحظُّ المُنيحِ من مساجلة أبي العلاء في خطبة الفصيح"[٨].

(١) الكلاعي: **إحكام صنعة الكلام** ص٣٤ و ٣٩ .

(٢)الحموي ، ياقوت : **إرشاد الأديب** (ضمن تعريف القدماء) ص ١٠٧، حيث أشار إلى سبب تأليفه، فقال: "كان بعض ممـن خدم السلطان وارتفعت طبقته، ولا قدم له في الكِتْبَةِ، سأل أن يُنشأ له كتابٌ مسجوع من أوله إلى آخره، وهو لا يشعر بما يريد لقلّة خبرته بالأدب، فألّفَ له هذا الكتاب". فجاء مشتملاً على مخاطبات الجنود والوزراء والولاة وغيرهم.

(٣) الكلاعيّ: **إحكام صنعة الكلام** ص٣٢، ٣٣، وقد أورد قطعة صغيرة منه.

(٤) المصدر السابق ص٢١٩ .

(٥) المصدر السابق ص١٧٨ .

(٦) ابن خير الإشبيلي: **فهرسة ابن خير** ص٣٨٦ .

(٧) الكلاعيّ: **إحكام صنعة الكلام** ص٣٥ – ٣٦ .

(٨) المقَّري: **نَفْحُ الطِّيب** ٧٩٦/٢، و**تعريف القدماء بأبي العلاء** ص١٠٩ و ٣٨٥، ولهذا الكتاب أصل خطي بمكتبـة جـامع الزيتونة بتونس، تحت رقم ٤٧٩٩، وقد وهم الميمني عندما جعل معارضة أبي الربيع الكلاعي لـ "تفسير خطبة الفصيح" الذي قام المعرّي فيه بشرح خطبة الفصيح، انظر الميمني: **أبو العلاء وما إليه** ص٢٦٤.		وسليمان بن موسى بن

١/د- سَقْط الزَّنْدِ:

ولما كان ابنُ عبدِ الغفور الكُلاعيّ فارسَ حَلْبَةِ شعرٍ ونثرٍ[١] وشديدَ إعجابٍ بالمعرّيّ الذي "لم يكن في صَنْعَةِ النَّظْمِ والنثر مثله، لا قبله ولا بعده، إلا ما كان من أبي الطيب في الشعر وحده"[٢] فإن معارضاته للمعرّي لم تقف عند حدود النثر، فراح يعارضه في ديوان (سَقْط الزَّندِ) بكتاب وسمه بـ (ثمرة الأدبِ)، على أنني أسارع فأقرر أن ديوان سَقْطِ الزَّنْدِ وإن خَلُصَ للشعر فقط، فإن كتاب (ثمرة الأدب) للكلاعي مَزَجَ بين نثره وشعره مزجاً يشي بأنه ما هجر الشعر عَجْزاً، وما اتخذَ النثرَ مَرْكباً سهلاً[٣]، ثم شفع هذين الفنين بجانب من محاوراته الشعرية والنثرية مع معاصريه، ففي معرض الاستعانة بقطعة من نثر الوزير أبي بكر بن سعيد البَطَلْيُوسي يقول: "وجرتْ بيننا مراسلةٌ ومخاطبةٌ ذكرتُ منها في "ثمرة الأدب" ما هو أشهى من الشَّنَبِ، وأحلى من الضَّرَبِ"[٤].

على أن الكلاعيَّ الذي أجهد نفسه زمناً في معارضة أبي العلاء ومحاولة مضاهاته، عاد ليُقرَّ بسعةِ الهُوَّةِ الفاصلة بينه وبين المعرّي، فقال: "تاللهِ إني لأعلمُ قَدْري ومساحةَ صدري......... وقصوري عن إشاراته، وعجزي عن أدنى عباراته.. وهيهات!! ما ناهضْتُه في (سَقْطِ الزَّنْدِ) إلا بما لففتُ بهِ رأسي حياءً من المجد، وما أنا في مضاهاته في رسالة (الصاهل والشاحج) إلا كمن ضاهى بالنُّغْبَةِ عُبابَ البحر المائج. وما أنا في معارضته في (خطبة الفصيح) إلا كمن عارض بالنَّفَسِ هبوبَ الريح. فليجفْ قلمُ المُعْتَرِضِ ، وليَخِبْ سهمُ المُتَعَقِّبِ المُغْرِضِ"[٥].

٢/٢ معارضات الشعراء:

كان الكُتّاب الأندلسيون أكثر احتفاء بمعارضة الآثار النثرية لأبي العلاء المعرّي من الشعراء

سالم بن حسّان بن سليمان، يُكْنى أبا الربيع، ويُعْرَفُ بابن سالم الكلاعي الحميري،كان حافظ الأندلس ومحدِّثها في زمانه ومن بقية الأكابر من أهل العلم بصُقْعِ الأندلس الشرقي، توفي مجاهداً في وَقْعَة أنيشة على ثلاثة فراسخ من بَلَنْسية سنة ٦٣٤هـ. انظر المقري: **نفح الطيب** ٧٦٩/٢، و الوادي آشي :**برنامج الوادي آشي** ص٢١٩ .

(١) ابن بسّام: **الذخيرة** ق٢ م١ ص٣٢٦، وفيه قال: "وقد أخرجتُ من غرائب نثره ونظمه ما يُخْجِلُ الخدودَ، ويُعَطِّلُ السوالفَ الغِيدَ".

(٢) الكلاعي: **إحكام صنعة الكلام** ص١٣٥ .

(٣) المصدر السابق ص٣٥ .

(٤) المصدر السابق ص١٤١ .

(٥) المصدر السابق ص٣٨ – ٣٩ . والنُّغْبَةُ: الحسوة من الماء يلقطها الطائر بمنقاره. وقوله: "إلا بما لففتُ به رأسي حياءً من المَجْدِ" حَلٌّ لمعقود عجز بيت لأبي تمام من قصيدةٍ مدح بها أبا المغيث موسى بن إبراهيم الرافقي؛ يقول فيه: ديوانه ١١٥/٢ .

أتاني مع الرُكبان ظنٌّ ظَننْتُهُ   لَفَفْتُ به رأسي حياءً من المَجْدِ

الذين انْصَبَّ اهتمامهم على بعض الملامح الموضوعية والفنية، أما معارضة أشعاره – على كثرتها وتنوعها – فأمر زهدوا فيه زُهْداً جعل رصيدهم من معارضة قصائده قليلاً، فراحوا يعارضون قصيدتين من الفخر، تُعَدّان أكثر أشعاره ذيوعاً وامتداداً، وهما: داليته التي يبدؤها بقوله:

أرى العنقاءَ تَكْبُرُ أنْ تُصادا   فعانِدْ مَنْ تُطِيقُ لهُ عِنادا(١)

ولاميته التي يبدؤها بقوله:

ألا في سبيلِ المَجْدِ ما أنا فاعِلٌ   عَفافٌ وإقْدامٌ وحَزْمٌ ونائِلُ(٢)

أما داليته فقد عارضها شاعران ينتميان إلى عصر ملوك الطوائف الأول: أبو الخطّاب بن عطيون التجيبي الطليطلي في قصيدة يمدح بها المتوكل بن المظفر، يقول فيها:

أمِنْ كيوانَ أطلبُ أن أُقادا   لقد أعظمتُ شأوي ذا بعادا
عزوف النفسِ يكلفُ بالمعالي   إذا كَلِفوا بسُعْدى أو سعادا (٣)

"والقصيدة طويلة، وكلها على هذه الوتيرة من فخامة اللفظ وسمو المعاني... وتبع ما رمى إليه أبو العلاء المعرّي من لفظ ومعنى، وإن كان قد قَصَّرَ عنه في جلب الحِكَم التي جعلها المعرّي ديدنه"(٤).

وقد عارضها – أيضاً – أبو بحر يوسف بن عبد الصمد بقصيدة مدح بها الوزير أبا بكر بن زيدون، وكان وزيراً لبني عبّاد، فقال:

زمانٌ يمنعُ الخيلَ الطّرادا   وسيرٌ يحسب النَّخْل القتادا
فلا جَلَبَ الزمانُ إليك هَمَّا   ولا مَنَعَتْكَ حادِثةٌ رُقادا(٥)

فالقصيدتان تحذوان حذو قصيدة المعرّي بحراً وقافية، وتتماسّان معها في جانب كبير من مضامينها الجزئية ومفردات قوافيها، على أن ثمَّة جوانب خلاف تتمثل في الخروج من الفخر الذاتي إلى مدح الآخر، وعدم الاحتفاء بالحكمة.

(١) التبريزي وآخران: **شروح سِقْط الزَّنْدِ** ٥٥٣/٢ .
(٢) المصدر السابق ٥١٩/٢ .
(٣) ابن بسّام: **الذخيرة** ق٣ م٢ ص٧٧٧ .
(٤)نوفل ، محمد: **تاريخ المعارضات في الشعر العربي** ،مؤسسة الرسالة ودار الفرقان، بيروت ١٩٨٣م، ص١٢١ .
(٥) ابن بسّام: **الذخيرة** ق٣ م٢ ص٨١٢ .

أما لاميته فقد عارضها أحد النازحين إلى الأندلس، المستقرين بها، وهو أبو محمد المصري، فقال:

رعى اللهُ دهراً قد نَعِمْنا بطيبِهِ   لياليه من شَمْسِ الكؤوسِ أصائلُ(١)

وقد ذيّل ابنُ بسّام أبيات أبي محمد المصري بقوله: "إلى أبيات غير هذه من قصيدة طويلة اهتدم فيها... قصيدتي أبي الطَّيِّب والمعرّي، اللتين في وزنها ورَوِيِّها"(٢).

ثالثا - مَلْقى السبيل ومعارضاتها: (٣)

ملقى السبيل رسالةٌ صغيرةٌ كتبها أبو العلاء المعرّي في الطور الأخير من حياته (حوالي سنة ٤٣٠هـ)، اتسمت بشرفِ الغايةِ وطرافةِ الطَّرْحِ والمَنْحى، فدارت حول الزُّهْدِ مضموناً والوعظ وسيلةً، واشتملت على فقراتٍ مسجوعةٍ رُتِّبَتْ وفق الترتيب المشرقي لحروف المعجم، فُصِلَ بينها بمقطعات شعرية تحتضن نفس المعنى، مع اتفاقٍ في الفواصل والقوافي غالبا ، وتراوحت الفقرات بين سطر وثلاثة أسطر، والمقطعات الشعرية بين بيتين وثمانية أبيات، مثال ذلك ما جاء في حرف الثاء: "من أعظم الحَدَث، سُكنى الجَدَث.

يدومُ القديمُ إلهُ السماء   ويَفْنَى بأقداره ما حَدَثْ

وما أرْغَبَ المرءَ في عَيْشِهِ   ولكن قُصاراه سُكْنى الجدَث" (١)

(١)المصدر السابق ق٤ م١ ص٣٥٣-٣٥٤ .

(٢)المصدر السابق ق٤ م١ ص٣٥٤، وقصيدة المتنبي التي أشار ابن بسام إليها، يمدح بها سيف الدولة بعد دخول رسول ملك الروم عليه في صَفَر سنة ثلاث وأربعين وثلاثمائة للهجرة، ويبدؤها بقوله:

دُروعٌ لمَلْكِ الرومِ هذي الرسائِلُ   يَرُدُّ بها عن نفسهِ ويُشاغِلُ

وهي من بحر الطويل. انظر القصيدة كاملة في شرح الواحدي لديوان المتنبي، بعناية فريدرخ ديتريصي، برلين ١٨٦١م ،ص٥٣٧-٥٤٣ .

(٣) نُشرت هذه الرسالة ست مرات، أربعاً منها بتحقيق العلامة حسن حسني عبد الوهاب: الأولى في **مجلة المقتبس** (العدد الأول، دمشق ١٩١٢م)، والثانية والثالثة والرابعة في تضاعيف "**رسائل البلغاء**" التي قام محمد كُرْد علي باختيارها وتصنيفها، وطبعت ضمن مطبوعات لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة أعوام ١٩١٣ و ١٩٤٤ و ١٩٤٦م. والخامسة بتحقيق كامل كيلاني ضمن الجزء الرابع (نصوص ودراسات) الملحق **برسالة الغفران** التي أصدرتها دار المعارف في طبعتها الثالثة وجاءت غُفْلاً من تاريخ النشر. أما النشرة الأخيرة ففي تضاعيف كتاب "إتحاف الفضلاء برسائل أبي العلاء" لمحمد عبد الحكيم القاضي ومحمد عبد الرزاق عرفات ص٣٦١ – ٣٧٤، ضمن منشورات دار الحديث، القاهرة ١٩٨٩م.

وقد لقيت فكرة المزج بين الشعر والنثر استحساناً لدى كُتَّاب الأندلس فشاعت لديهم شيوعاً حدا بابن عبد الغفور الكلاعي إلى تتبع قسماتها باعتبارها سمة فنية بارزة في نتاجهم، واسماً هذا النمط من أنماط الكتابة بـ"المُفَصَّل"؛ لأنه "فُصِلَ فيه المنظومُ بالمنثور، فجاء كالوشاح المُفَصَّل" [(٢)]، مدعماً قوله هذا بقطعة من نثره في رسالة "الساجعة والغربيب"، ضمنها أبياتاً من قصيدة لأبي الطيّب المتنبي، قافيَّةِ الرَّوِيّ، مدح بها سيفَ الدولة ، مُبْدلاً بعضَ المفردات والضمائر بأخرى تبديلاً يناسب الموضوع والمقام؛ فقال: "وأما عَزْمُهُ فإذا أَمَّ وَصَلَ، وإذا هَمَّ فَصَل، كأنَّ هواجِسَه أعمالُ بِرٍّ لابُدَّ لها من ثواب، وحروفُ جزاءٍ لا غِنى لها عن جواب:

كسائلِه مَنْ يسألُ الغَيْثَ قطرةً كعاذِلِهِ مَنْ قالَ للفَلَكِ ارْفُقِ

وأما انتقاده الأشعار فكانتقاد الصَّيْرَفِيِّ للدينار، يهتزُّ للمديح اهتزازَ الغصنِ للريح. إلا أنه يسقط بِدَراً تفوتُ العدَّ ، ويسقط ذلك ثمراً لا يملأ الصّاع ولا المدَّ.

ضرُوبٌ بأطرافِ السيوفِ بَنانُهُ لعوبٌ بأطرافِ الكلام المُنَقِ" [(٣)]

ولابن أبي الخِصال(٤٦٥ ــ ٥٤٠هـ) ولعٌ بفكرة المزج بين الشعر والنثر تجلّى في زرزوريّاته التي عارض بها الوزير أبا الحسين بن سراج[(٤)]، وفي رسالة أخرى "بديعة" خاطب بها الفقيه المشاور أبا الفضل جعفر بن محمد بن يوسف [(٥)].

كما كان لطرافة منحى رسالة "مَلْقَى السَّبيل" وشرفِ غايتها كبيرُ أثرٍ في قيام ثلاثة كُتَّابٍ أندلسيين بمعارضتها معارضةً تُجَسِّدُ تقديرهم للمعرّي ذاتاً مبدعة وإبداعاً مدهشاً، تحدوهم رغبةٌ في المحاكاة والتفوقِ وشيوع الذِّكْرِ. فعارضها ابن أبي الخصال [(٦)]، وأبو الربيع سليمان بن موسى بن

---

(١)علي ، محمد كرد: **رسائل البلغاء**، مطبوعات لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط٣، القاهرة ١٩٤٤م ، ص٢٨٥.

(٢) الكلاعي: **إحكام صنعة الكلام** ص١٤٨.

(٣) المصدر السابق ص١٥٦ – ١٥٨ . والأبيات من قصيدة مدح بها سيف الدولة ذاكراً كتاب ملك الروم الوارد عليه بذي القعدة سنة إحدى وأربعين وثلاثمائة للهجرة، يبدؤها بقوله :

لعينيكِ ما يَلْقى الفؤادُ وما لقي وللشَّوْقِ مالم يَبْقَ مني وما بَقي

وما كنتُ ممن يدخلُ العشقُ قلبَهُ ولكنَّ مَنْ يَنْظُرْ جفونَكِ يَعْشَقِ

وقد أحدث الكلاعي تغييراً في لفظة القافية في البيت الثاني، فجعلها (المُنَمَّق) بدلاً من (المُشَقَّق)، انظر الواحدي: **شرح ديوان المتنبي** ص٤٩٧، ٥٠١ .

(٤) عيسى ، فوزي:**الزرزوريات في الأدب الأندلسي** ، مكتبة المعارف ، الاسكندرية ، ص١٤ .

(٥) ابن أبي الخِصال: **رسائله** ص١٥ .

(٦) المصدر السابق ص٣٧٠ – ٣٩٠، وعباس :**تاريخ الأدب الأندلسي** (عصر الطوائف والمرابطين) ص٢٣٠ .

سالم الكلاعي في "منابذة الأمل الطويل بطريقة المعرّي في ملقى السبيل" [١]، وتلميذه محمد بن الأبّار القُضاعي في "مظاهرة المسعى الجميل، ومحاذرة المرعى الوبيل في معارضة ملقى السبيل" [٢].

ولم يبق لنا من هذه المعارضات الثلاث سوى معارضتين، هما: معارضةُ ابنِ أبي الخصال التي نُشِرَتْ ضمن رسائله [٣]، ومعارضةُ ابنِ الأبّار التي أشار العلامة حسنُ حسني عبد الوهاب إلى وجودِ أصلٍ خطِّيٍّ لها بمكتبة جامع الزيتونة بتونس، قمتُ بتحقيقه عن مصورة (ميكروفيلم) بمعهدِ المخطوطات العربية [٤]، أما المعارضةُ الثالثةُ فقد عَدَتْ عليها عوادي الزمان. وسوف نقوم بدراسةِ هذه الرسائلِ الثلاثِ راصدين جوانب الاتفاق ومظاهر الاختلاف بينها .

٣/أ ـ الإطار الخارجي :

إذا كان خطباءُ الجاهليةِ وحكماؤها قد مزجوا بين الشعر والنثر لغاياتٍ أخلاقيةٍ كقسٍّ بن ساعدة الإيادي (٦٠٠م) في قوله: أيها الناس، اجتمعوا فاسمعوا وعوا، مَنْ عاش مات، ومَنْ مات فات، وكل ما هو آتٍ آت، في هذه آياتٌ محكمات، مطرٌ ونبات، وآباءٌ وأمهات، وذاهبٌ وآت، ونجومٌ تمور، وبحورٌ لا تغور؛ وسَقْفٌ مرفوع، ومِهادٌ موضوع؛ وليلٌ داجٍ، وسماءٌ ذات أبراج. مالي أرى الناسَ يموتون ولا يرجعون، أرضوا فأقاموا، أم حُبِسوا فناموا. يا معشرَ إياد، أينَ ثمودٌ وعاد، وأين الآباءُ والأجداد، أي المعروفُ الذي يُشْكَرُ، والظلمُ الذي لم يُنْكَرْ:

في الذاهبينَ الأولين	من القرونِ لنا بصائر
لما رأيتُ مواردًا للموتِ	ليس لها مَصادِر
ورأيتُ قومي نحوَها	تمضي الأكابرُ والأصاغر

---

(١) المقَّري: **نَفْحُ الطِّيب** ٧٦٩/٢، والبطليوسي ، ابن السيد : **شرح المختار من لزوميّات أبي العلاء** ، تحقيق: د. حامد عبد المجيد. مطبعة دار الكتب، القاهرة ١٩٧٠م، ص٢٦ .

(٢) حسين، طه :**تعريف القدماء بأبي العلاء** ص٤٣،. أما **ابن الأبّار** فهو أبو عبد الله محمد بن عبدالله بن أبي بكر بن عبدالله بن عبد الرحمن بن أحمد بن أبي بكر القُضاعيّ ، مؤرخ ومُحدِّث وأديب شاعر ، عربي أصله من " أُنْدَة " أرض بني قضاعة بالأندلس .ولد ببلنسية في ربيع الثاني عام ٥٩٥هـ ، وبها تلقَّى علومه على يدي ثُلَّة من العلماء يأتي في مقدمتهم أبو الربيع سليمان بن موسى الكُلاعي ، وكان أبعدهم أثراً في حياته . كتب لخمسة رجال : ثلاثة منهم بالأندلس واثنان منهم بالمغرب ، خلَّف ذخيرة من الكتب توزَّعت على ثلاثة حقول ، هي : التاريخ والحديث والأدب ، لم يتبق منها سوى ستة كتب فقط نجت من الحرق. مات بتونس عن ثلاث وستين سنة ، إذ أمر الخليفة الحفصي المستنصر بالله بقتله قعصاً بالرماح صبيحة يوم الأربعاء العشرين من المحرم سنة ٦٥٨ هـ ، وحرق جثمانه وما وجد لديه من مؤلفات وسماعات وإجازات علمية انظر سيرته :المقري: **أزهار الرياض** ٢٠٤/٣ ، الزركلي :**الأعلام**١١٠/٧ ، ابن سعيد:**رايات المبرزين** ص٨١ ، والغبريني :**عنوان الدراية** ص١٨٣ ، وابن خلكان :**وفيات الأعيان** ٢٦/٢ .

(٣) ابن أبي الخصال: **رسائله** ، تحقيق د. محمد رضوان الداية،دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٨٧م، ص٣٧٠ – ٣٩٠.

(٤)حسين وآخرون: **تعريف القدماء بأبي العلاء**، ص٤٣ الحاشية الأولى.

لا يَــــــــرجعُ المـــاضـــــــي	ولا يَـــــبقى مِـــن الباقـــــين غـــابر
أيـــقـــنـــتُ أنـــي لا مَحـــالَـــة	حيــــثُ صـــــارَ القـــومُ صائـــــر [(١)]

مما ينفي أصالةَ انتماءِ هذا النمط إلى أبي العلاء المعرّي فإنَّ فضلَ توظيف هذا الـنمط وَفْـقَ نَسَقٍ خاصٍّ من الصَّنْعة يرجعُ إلى المعري، لاسيما وللمعرّي وَلَعٌ خاص به، تجلّى فـي لزومياتــه وشيءٍ من سقطياته، عندما وَسَّعَ من فكرة المزج مُوزّعاً إياها على الأبجدية العربية كاملــة عــدداً وترتيباً. فيبدأ كلُّ حرفٍ بعدد من السجعات في معنى الزهد، ثم يصلها بعــدد مماثــل تقريبــاً مــن الأبيات تمتصُّ نفسَ المعاني وتُعيدُ تشكيلها غالباً.

وقد جاراه ابنُ أبي الخِصالِ فيما صنع، فجاءتْ معارضتُه ناهجةً النهجَ المشرقيَّ فــي ترتيــبِ الأحرفِ الأبجدية، على حين رتَّبَ ابنُ الأبّار معارضته وفق الترتيب الأندلسي للأبجدية، وهو: أ ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز ط ظ ك ل م ن ص ض ع غ ف ق س ش هــ و لا ي.

ولئن كان المعرّي قد وزَّعَ مادته الزهديةَ نثريةً وشعريةً على ثلاثين حرفــاً، مُــضيفاً "الألــف اللينة" إليها ونموذجاً إضافياً إلى حرف الذال فإن ابنَ أبي الخصالِ وابنَ الأبّار قد أسقطا هذا الحرفَ الزائدَ ، فبقيتْ فصولُ رسالتيهما تسعةً وعشرين فَصْلاً، يضم كلُّ فَصْلٍ نموذجاً واحــداً ذا شــقين : شعريّ ونثريّ دون زيادة.

إنَّ قراءةً واعيةً لهذه الرسائل الثلاث تشي بأنَّ اتِّساقاً على مستويي المضمون والغايــة يجمــعُ بينهما، دون أن يُفضِي هذا الاتساقُ إلى تطابق تام في آليات التوظيف التي تباينت فيما بينهــا ســعةً وضيقاً، طَبْعاً وصَنْعَةً، مع الاحتفاظ بمظاهر التأثُّر العامة التي يمكن رَصْدُها بين أبي العلاء وابــنِ أبي الخصال من جهةٍ، وبينهما وبين ابن الأبّار من جهةٍ أخرى، إذ يبدو للباحث جليّاً أن ابنَ الأبّــار قد سبح في ملتقى نهريهما، محاكياً إياهما محاكاة القادر المهيمن على أدواتــه، فظلــت شخــصيتُه بارزةً، وبقي محتفظاً لنفسه بجوانب تميُّزٍ سوف نأتي عليها في حينها.

٣/ب ـ المعنى:

دارتْ رسالةُ (ملقى السبيل) للمعرّي حولَ معاني الزُّهْـدِ كتحقيــر الــدنيا والتــذكير بــالموت

(١) الجاحظ (٢٥٥هـ)، أبو عثمان عمرو بن بحر: **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون ، مطبعة مــصطفى البــابي الحلبي ، القاهرة١٩٤٣م، ١١٩/١.

والحساب، واستحضار العِبْرَةِ والعِظَةِ متَّخذةً من الترهيبِ والترغيبِ والإيقاعِ الموسيقيِّ الذي يُشيعُ مُناخاً من الرِّهْبَةِ وسيلةً، وهي معانٍ يمكن رصدُ جذورها لدى قُسِّ بن ساعدة في خطبته السابقة، فبينَ الخطبةِ وملقى السبيل "مطابقةٌ في المعنى ومشابهةٌ في اللهجة" [١]وقد استوحتْ معارضتنا ابنِ أبي الخصالِ وابنِ الأبّارِ هذه المعاني.

وقد صبغَ ضيقُ المعنى وسعةُ مساحةِ العَرْضِ هذه الرسائلَ ببعض السمات، التي يأتي في مقدمتها **<u>التكرارُ</u>**، مثال ذلك قول المعرّي في حرف الهمزة: كم يَجني الرجلُ ويُخْطِىء، ويعلم أنَّ حَتْفَهُ لا يُبطىء

إنَّ الأنَامَ لَيُخْطِئُونَ ويَغْفِرُ اللهُ الخَطِيئَةْ
كم يُبطئون عن الجَميل وما مَنَايَاهم بَطِيئَهْ [٢]

وقد ألمَّ أبو العلاء المعرّي به في صُوَرٍ شتّى ومواطِنَ متعددةٍ من رسالته، فقال في حرف الزّاي:

يجوزُ أنْ تُبْطِىءَ المنايا والخُلْدُ في الدَّهْرِ لا يجوز [٣]

وقال في لزوميّاته:

"هُم أسارى مناياهم، فما لهمُ إذا أتاهم أسيرٌ لا يفُكُّونه؟"

وقال:

أيعلم الليثُ لمَّا راحَ مُفْترساً بأنه عن قريب سوف يُفْتَرَسُ؟" [٤]

على أنَّ إلمامَ أصحابِ الرسائلِ الثلاث بالمعاني الجزئية ذاتها في مواطنَ متعددةٍ لم يُصِبِ المعنى لديهم بالرتابةِ ونمطيةِ الطَّرْحِ، نظراً لتنوُّعِ الصور التي عرضوا من خلالها معانيهم ، مثالَ ذلك حديثُهم عن حتمية وِرْدِ حياضِ الموت وإنْ طالَ الأجَلُ، وعدالةِ الحساب وإنْ تفاوتَ الناسُ قَدْراً وقيمة، عندما راحوا يستصرخون الذاكرة الجماعيةَ بما تختزنه من أُممٍ بادتْ ، وأعلامٍ كبار جمعهم وغمار الناس مصيرٌ واحدٌ، فاستدعوا من الأمم الفرس وسبأ، ومن الأنبياء (سليمان)، ومن الملوك

---

(١) كرد: **رسائل البلغاء** ٢٨٢/١.

(٢) المرجع السابق ٢٨٣/١.

(٣) المعرّي: **ملقى السبيل** (رسالة الغفران، شرح كامل كيلاني ،ط٣، القاهرة. د. ت) ص٣٣٧.

(٤) المصدر السابق ص٣٢٨.

النعمان بن المنذر، ومن الشعراء ذا الرُّمَّةِ والمجنون ومعشوقتيهما، ومن الصحابة: خبّابَ بن الأرتِّ ومُعاذ بن جبل وأنسَ بنَ مالك وغيرهم ، من مثل ذلك قول المعرّي:

أيْنَ مَضَى "آدَمٌ" وَ "شيثُ" وَأَينَ – مَنْ بَعْدِهِ – أَنُوشُ

مَرَّ أبي تَابعاً أبَاهُ وَمُدَّ وَقْتي، فَكَمْ أعيشُ

لا مُلْكَ إلا لِرَبِّ عَرْشٍ (١) تُثَلُّ – عَنْ أَمْرِهِ – العُرُوشُ

ومثله قولُ ابن الأبّار: "كُلٌّ على تناوبِ النُّوَبِ لا يُكْلأُ، فُرِسَتْ فارِسٌ، وسُبِئَتْ سَبأ....

عَجَباً منه تناسى عُجْبَهُ وتَناهى مُنْتَمَاهُ الحَمَأُ

ثُمَّ لا يُشْغِلُ بالاً بالتُّقَى حيثُ مَنْقُودُ الرّدَى لا يُكْلأ

وكَفَاهُ آيةً مُوقِظَةً مِنْ سُبَاتٍ هُوَ فيهِ سَبَأُ (٢)

ثمة ملمحٌ ثالث يتعلَّقُ بهذه الرسائلِ الثلاث يتجلَّى في **اتِّساق كلِّ واحدة منها مع مُنْجَز صاحبها** ، فقراءةُ رسالةِ المعرّي تشي بأنَّ معانيه الجزئيةَ لم تتكرر في تضاعيف رسالته فقط ، بل يمكن تلمُّسُها في تضاعيف منجزه الشعري الآخر، وقد عُنِي الأستاذ كامل كيلاني بهذا الجانبِ عنايةً كبيرةً ، حيث اكتظَّتْ حواشي نشرته بالمعاني التي تُشْبهها في أشعاره الأخرى(٣).

ورسالةُ ابنِ أبي الخصال تحملُ سماتِ نثرِهِ وخطبِهِ الدينية، من غلبةِ النزعةِ الدينيةِ على نثره ، ومزجٍ بين الشعرِ والنثر، فكان يبدأ بالشعر ثم يصله بالنثر أو العكس ، تحدوه رغبةٌ صادقةٌ كغيره من الكُتَّابِ الأندلسيين في "إقامة الحُجَّةِ على أنَّ من بين الأندلسيين مَنْ يوضعُ مع أعلام المشرق في كفَّتَيْ ميزان" (٤) مثال ذلك ما كتبه إلى بعض القرشيين المروانيين ردّاً على رسالة أرسلها إليه، فافتتحها بشعر على رَوِيِّهِ وقافيته وسائر ما اتصلَ به من نثر، فبدأها قائلاً:

يا مَنْ يَعِزُّ على النجوم نِظامُهُ حَسَداً فيفدي الحاسدُ المحسودا

(١) المصدر السابق ص٣٣٨.

(٢) ابن الأبّار(٦٥٨هـ): **مُظاهَرَةُ المَسْعى الجميل ومُحاذَرَةُ المَرْعَى الوَبيلُ في معارضة مَلْقَى السَّبيل** ، تحقيق د .أيمن محمد ميدان، مجلة كلية دار العلوم ، إصدار خاص١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م ، ص٢٨ـ٢٩.

(٣) المعرّي: **ملقى السبيل** (رسالة الغفران/كيلاني) ج٤/٣٢٧-٣٥٠.

(٤) شلبي ، سعد : **الأصول الفنية للشعر الأندلسي (عصر الإمارة)** ، مطبعة نهضة مصر، القاهرة ١٩٨٤م، ص٢٠٧.

رُعْتَ الكواكب بالكواكبِ زينة   وهدايةً وإنارةً وسعودا

ثم أردفها بقطعةٍ نثرية قصيرة تكتظُّ بما وعى من رموزٍ تراثية، تتسقُ مع الشعر مضامينَ فقال: "نعم أيّدَ اللهُ الشريف مُحَيّا نفسي، ومَجْنَى سروري وأُنْسِي، إجابة نزاع، وتسوّر انتزاع، وأين لي عدولٌ عن مَسْلَكِه، وخروجٌ عن إحاطةِ فلكه؟ لا جَرَمَ أني في قبضته رهين، وتحتَ شعاعه دفين، وبموجه ملتطم، وبغباره ملتثم، ومَنْ لي بانسكابِ سَكّاب، وإسبالِ سَبّال، وإخطارِ الخطّار، وتوجيهِ الوجيه، وتبريز العَسْجَدي، وعصا الأزْدِيّ، ونعامةِ ابنِ عبّاد، وابنِ النعامةِ لابن شدّاد"(١).

أما ابن الأبّار فقد ذيّل معارضته بأربع قصائدَ ومقطعةٍ ، مجملُ أبياتها أربعةٌ وثمانون بيتاً، نظمَ بعضَها أيامَ مُكْثِهِ ببلنسية، وبعضُها الآخرُ نُظِمَ بتونس، وهي تتسقُ والمعارضةَ منحىً ومضامينَ. فقال في صدر قصيدته الأولى والتي قالها ببلَنْسِيَةَ وعددُ أبياتها أحد عشرَ بيتاً:

لوْ عَنَّ لي عَوْنٌ منَ المِقدار   لَهَجَرْتُ للدّارِ الكريمةِ دارِي

وَحَلَلْتُ أطيبَ طِينَةٍ منْ طَيْبَةٍ   جاراً لمَنْ أوْصَى بِحفظِ الجارِ

وركعْتُ في صَحْنٍ هُنالِكَ طاهِرٍ   وكرَعْتُ في مَعْنٍ هُنالِكَ جار

وأما قصيدتُه الثانيةُ فقد نُظِمَتْ – وبقيةُ القصائد – بتونس وهي الأطولُ، إذ بلغَ عددُ أبياتِها تسعةً وعشرين بيتاً، يبدؤها بقوله:

نادَى المَشِيبُ إلى الحُسنى بهِ ودَعا   فثابَ يَشْغَبُ بالإقْلاعِ ما صَدَعا

وَباتَ يَخْلَعُ مَلْذوذَ الكَرى ثِقَةً   بأنَّهُ لابِسٌ مِنْ سُنْدُسٍ خِلَعا

مُسْتَبْصراً في اتِّخاذِ الزُّهْدِ مَفْزَعَةً   لِيَأْمَنَ الرَّوْعَ يوْمَ العرْضِ والفَزَعا

وتَضُمُّ قصيدتُه الثالثةُ سبعةً وعشرين بيتاً، يَبْدَؤها بقوله:

دُنْياكَ للأُخْرى سَبِيلٌ سابِلٌ   فاعْمَلْ لها إنَّ الموَفَّقَ عامِلُ

وَاحْرِصْ على نَيْلِ السَّعادَةِ جاهِداً   بِالْبِرِّ والتَّقْوَى فَنِعْمَ النازِلُ

(١) ابن أبي الخصال: **رسائله** ص١٦٥.

وأعِدَّ زاداً للرَّحيلِ فإنَّما أيّامُ عُمْرِكَ لَوْ عَقَلْتَ مَراحِلُ

وله في مثلها قصيدةٌ رابعةٌ تضمُّ اثنيْ عشرَ بيتاً، يقول فيها:

تَجافَتْ عَنْ مَضَاجِعِها جُنوبُ تُدافِعُ بالإنابَةِ ما يَنُوبُ
وهَبَّتْ أَعْيُنٌ في اللهِ تَبْكي خَطاياها وقَدْ عُدِمَ الهُبُوبُ
يُغازِلُها الكَرَى فَتَصُدُّ عَنْهُ كَما صَدَّتْ عَنِ الفَرَجِ الكُروبُ

أما المُقَطَّعَةُ الأخيرةُ فعَددُ أبياتها خمسة، ويَبْدَؤها بقوله:

شَاق مِنْ رَبْعِ الأماني أرَجُهْ ولأَمْرٍ ما شَجاني مَدْرَجُهْ
خَيَّلَتْ لي أنَّها تَصْدُقُني وخَيالاتُ الفَتى تَسْتَدْرِجُهْ (١)

وثمة ملمحٌ أخيرٌ يتجلّى في عدم نزوعِ المعرّي إلى إحداثِ مطابقةٍ دقيقةٍ بين معاني الشقِّ الشعري وما يقابلها من نثر، إذ يلجأ أحياناً إلى طَرْحِ معانٍ جديدةٍ في الشقِّ الشعري والعكس، مثال ذلك قوله في حرف الخاء: بكَى عَلَى المَيِّتِ – مُوَاخٍ، كَأَنَّ أَجَلَهُ فِي تَرَاخٍ، فَلْتُنْتَهَ الباكيةُ عَنِ الصُّرَاخِ:

فِي اللهِ آخَى فَتىً لَبِيبٌ وَأَسْلَمَ الهَالِكَ المُوَاخِي
بَكَى عَلَيهِ، فَهَلْ تَرَاهُ فِي أجَلٍ دَائِمِ التَّرَاخِي
اعْتَقِدِ الحَقَّ، وَاعْتَمِدْهُ، لا تَزْرَعِ الحَبَّ فِي السِّبَاخِ! (٢)

أما ابنُ أبي الخصال وابنُ الأبّار فقد أحدثا تطابقاً دقيقاً بين المعاني المطروحةِ في الشقين النثري والشعري.

٣/ ج ـ الإيقـاع:

إذا كان المعرّي قد وَزَّعَ مادَّتَه الزهديةَ عبر ثلاثين قالباً (حروف الأبجدية)، وراح يكتبُ في

(١) ابن الأبّار: **مظاهرة المسعى الجميل**...مخطوط بالمكتبة الأحمدية بتونس،جامع الزيتونة تحت رقم(٢)٤٧٩٩ ، ق٩-١٤.
(٢) المعرّي: **ملقى السبيل** (رسالة الغفران/كيلاني) ص٣٣٣.

كلِّ حرفٍ مقطعين: الأولُ نثريٌّ والثاني شعري، فإنَّه يتجلَّى لقارىء رسالته أنه اعتمد إطارين إيقاعيين في الشق النثري، هما: الحرصُ على وحدة السَّجْعَةِ في الفواصل النثرية غالباً. والميلُ إلى الازدواج، ويتجلَّى في اتِّساقِ سجعةِ كُلِّ فاصلتين متعاقبتين قليلاً، إذ غطَّى النمطُ الثاني الشقَّ النثريَّ لأربعة حروف هي (ز، س، ش، ص). بينما غطَّى النمطُ الأولُ باقي الحروف. على حين ظلَّ الشقُّ الشعري متسقَ القافيةِ مع الحرف المنتمي إليه.

فمن النمط الثاني قوله في حرف السين: " يَابْنَ آدَمَ: كَمْ تَحْـرُسُ و**تَحْتَـرِسُ**، وَالمَـوْتُ أُسْدٌ **تَفْتَرِسُ**، وإنْ كُنْتَ بِجَبَلٍ أَوْ **وَاد** ٍ ، فَإِنَّ الأَوْدِيَةَ مِثْلُ **الأطْوَادِ** ، يَسْمَعُها مِنَ اللهِ **دَاعٍ** ، جَلَّ رَبُّ العَظَمَةِ وَ**الابتِدَاعِ** (١):

أما الاتساقُ التامُّ فيتجلّى في قوله: "أمَّا العَيْشُ النَّاعِمُ فَيَلَذُّ، ولَكِنَّ سَبَبَهُ يُجَذُّ:

يَلَـذُّ الـفَتَى غَفَـلاتِ الحَـيـاةِ ... وَلَـيْسَ بِمُتَّصِـلٍ مَـا يَـلَـذْ

يَمُـدُّ لَـهُ الـظَّـنُّ آمَـالَـهُ ... وَلَكِنَّهَا – عَـنْ قَلِيلٍ – تُجَـذّ (٢)

أقول: إذا كان المعرِّي قد اعتمد هذين النمطين فإنَّ ابنَ أبي الخِصال وابنَ الأبّار قد اعتمدا النمطَ الأولَ والتزما به في كلِّ الحروف ، فجاء الشقُّ النثريُّ لديهما مُتَّحِدَ السَّجْعةِ مُنسجماً مع رَوِيِّ الشقِّ الشعري، مثال ذلك قولُ ابنِ أبي الخِصال في حرف الخاء: " أينَ مَنْ **أَداخَ**، ورحلَ **وأناخَ**؛ ووُعِظَ فما **أصَاخَ**؛ وأَفلَ سَعْدُهُ **وبَاخَ**، وتَرَكَ العَيْشَ **النُّقَاخَ**:

هَـلْ كـانَ عِنْـدَ المُديخِ عِلْـمٌ ... بِمَـنْ يُـديـخُ الـذي أداخَـا

لَـمْ يبـقَ منـهُ سِـوى حديثٍ ... فـي حيـثُ مـا سـارَ أوْ أَناخـا

كـم قَـرَعَـتْ سَمْعَـهُ اللّيالي ... بكـلِّ وعـظٍ فمـا أصَـاخـا

أوحـشَ مغنـاهُ بَعْـدَ أُنْـسٍ ... لمَّـا خَبـا سَعْـدُهُ وَبـاخـا

ولَّـى علـى غُـلَّـةٍ وبَـرْحٍ ... وأَسْلَـمَ الـبـاردَ النُّقـاخا (٣)

ومثله في اتِّساقِ سَجْعَةِ الفواصلِ النثرية قولُ ابنِ الأبّار: "أَيْنَ مَنْ كان بأَنْفِهِ **يَشْمَخُ**، وعلى أَبناء

(١) المصدر السابق ص٣٣٧.

(٢) السابق ص٣٣٥.

(٣) ابن أبي الخِصال: **رسائله** ص٣٧٤. باخَ: سكن ووَقَرَ. والنُّقاخُ: الماءُ العَذْبُ الصافي، وقيل: الخالص من كل شيء. والغُلَّةُ: شدَّة العَطَش وحرارته. والبَرْحُ: الشِّدَّة.

جِنْسه **يَبْذُخُ**؟ كأَنَّ طِينَتَهُ لا **تَسْنَخُ**، وعَرِينتَهُ ليستْ مِمّا **يُدَوَّخُ**، بَرِيءَ واللهِ منه الوَلَدُ و**الأخُ**، وقُذِفَ به حيثُ يُصْرَمُ ولا **يُصرخُ**:

لَـو ارْعَـوىَ مَـنْ يَشْمَـخُ تَـكَـبُّـراً ويَـبْـذَخُ
أَيْـقَـنَ أَنَّ سِـنْـخَـهُ مِـنْ حَـمَـأٍ سَـيَـسْـنَـخُ
وأنَّ مـا حَـمـاهُ مِـنْ أطْـرافِـهِ يُـدَوَّخُ
صـاحَ وقـدْ صَـحَـا فَهَلْ طـافَ بـهِ ابْـنٌ أو أخُ؟
أمَـا دَرى أنَّ الـذي أمَّ الـرَّدى لا يُـصْـرَخُ" (١)

يُضافُ إلى ما سبقَ أنَّ أبا العلاء المعرّي **لم يكنْ حريصاً على إحداث مطابقةٍ دقيقةٍ بين الفواصلِ النثرية وما يوازيها من قوافٍ صيغةً ولفظاً وترتيباً**، وكان ابنُ أبي الخِصالِ أكثرَ التزاماً من حيث الترتيب والأصل الاشتقاقي دون تطابقٍ في الصيغةِ في الأغلب الأعم . بينما جاء ابنُ الأبّار في هذا الجانب نسيجَ وَحْدِهِ إذْ أحدثَ مطابقةً تامةً بين الشقين ترتيباً وصياغة، والاطلاع على النماذج الثلاثة السابقة يُدعِّمُ ما ذهبنا إليه.

ثمة ملمحٌ شديدُ الصلةِ بما ذكرنا يتجلّى في **جَعْلِ سَجْعَةِ الفاصلة النثرية الأولى قافيةً لصدر البيت الأول من الشق الشعري** ، مما يترتبُ عليه عدمُ التطابق العددي بين الشقين النثري والشعري، فينقص عددُ الأبياتِ بيتاً عن عدد الفواصل النثرية. وقد أقدم أبو العلاء على هذا الصنيع مرةً واحدةً في حرف الحاء، فقال: إنَّ ابنَ آدمَ **لشحيحٌ**، سوفَ يمْرَضُ – من القومِ **صحيحٌ....**

يأيـهـا المُمْسِـكُ الشحـيـحُ سَيَمْرَضُ السالِمُ الصحـيـحُ" (٢)

وإذا كان أبو العلاء قد اقتصر على نموذجٍ واحد من هذا النمط التصريعي فإنَّ ابنَ أبي الخِصال قد توسَّع فيه فغطَّى أحد عشر حرفاً، هي: ذ، س، ش، ض، ط، ع، غ، ل، ن، و. وقد تجاوزهما ابنُ الأبّار فغطَّى هذا النمطُ من التصريع لديه أربعة عشر حرفاً، وهي: أ، ت، ث، ج، ح، خ، ز، ط، ك، ل، م، ع، غ، ف.

ولئن أتاحَ هذا النمطُ غلبةً كميَّةً ضئيلةً للشقِّ النثري، فإن ثمةَ نمطاً من التصريع النادر أقدم

(١) ابن الأبّار: **مظاهرة المسعى الجميل....** (نشرة ميدان) ص ٤١.
(٢) المعرّي: **ملقى السبيل** (رسالة الغفران/كيلاني) ص٣٣٢.

عليه المعرّي وحاكاه ابنُ الأبّار فيه، يتجلّى في **جَعْلِ سجعات الشقِّ النثري قوافيَ متعاقبةً لصدورِ الشقِّ الشعري وأعجازه**، فيقلُّ الشقُّ الشعريُّ عن نظيره النثريِّ بمقدار النصف، فقال أبو العلاء المعري في حرف الباء: " يَفْتَقِرُ – إلى اللهِ – **الأَرْبَابُ** ، وَبِالكَافِرِ يَحُلُّ **التَّبَابُ** ، وَتَنْقَطِعُ – بِالمَوْتِ – **الأَسْبَابُ** ، وَفِي الخَالِقِ تَحَارُ **الأَلْبَابُ** ،

دَانَتْ – لِرَبِّ الفَلَكِ – الأَرْبَابُ　　وَبِالكُفُورِ يُلْحَقُ التَّبَابُ
كَمْ قُطِعَتْ – لِمِيتَةٍ – أسبَابُ　　وَافْتَرَقَتْ – بِرَغمِها – الأَحْبَابُ". (١)

وقد جاراه ابنُ الأبّارِ في صنيعه هذا، فقال:" الحُرُّ عَبْدُ **الأطْماعِ**، والقَناعَةُ نِهايةُ **الإقْناعِ**، ودلالةُ كَرَمِ **الطِّباعِ** ، أَغْنَى ثَلَجُ اليقينِ عَنِ **الانتِجاعِ** ، شتَّانَ بينَ الإصْرارِ و**الإقْلاعِ** ، يا بُعْدَ الحَضيضِ مِنَ **اليَفاعِ** ، ويا قُرْبَ العَارِيَةِ منَ **الارتِجاعِ** ، والصِّلَةِ منَ **الانْقِطاعِ** ، ضُرِبَتِ الأَمْثَالُ **للاسْتِماعِ** ، فَحَذِّرْ نَفْسَكَ مِنَ **الانْخِدَاعِ** ، واشْدُدْ رَحْلَكَ **للزَّماعِ** ، إِنَّ الفِطَامَ شَرْطٌ في **الرَّضاعِ** :

إِيّاكَ والإسْفَافَ لِلأَطْمَاعِ　　قَنَاعَةُ المَرْءِ مِنَ الإقْنَاعِ
فِي مَا ادَّعَى مِنْ كَرَمِ الطِّبَاعِ　　وعَافَ مِنْ بِذْلَةِ الانْتِجَاعِ
تَاللهِ ما الإِصْرَارُ كالإقْلاعِ　　انْخَفَضَ الوَهْدُ عَنِ اليَفَاعِ
عَارِيَةُ العُمْرِ إلى ارْتِجاعِ　　وصِلَةُ الحَبْلِ إلى انْقِطَاعِ
واهاً لأسْماعٍ بِلا اسْتِمَاعِ　　وأَنْفُسٍ تَرْضَى بالانْخِدَاعِ
دَعِ الوَفَا وجِدَّ في الزَّمَاعِ　　إِنَّ الفِطَامَ عَقِبَ الرَّضَاعِ" (٢)

٣/ د ـ توظيف الموروث:

أشار أبو القاسم الكُلاعيّ (٣) في كتابه (إحكام صَنْعَةِ الكلام) إلى نمطٍ من الترسيلِ شاع في زمانه أسماه (المُرَصَّعَ)؛ لأنه "رُصِّعَ بالأخبارِ والأمثالِ والأشعارِ ورواياتِ القرآن وأحاديثِ النبي

(١) المصدر السابق ص٣٢٩.

(٢) ابن الأبار: **مظاهرة المسعى الجميل**...ص٦٣.

(٣) **محمد بن عبدالغفور الكلاعي**، ويكنى أبا القاسم، من أعلام القرن السادس الهجري. كان أبوه (أبو محمد) من طبقة ابن بسّام، وكان صديقاً له (انظر ابن بسام : **الذخيرة** ق٣ م١ ص٣٢٥). وكان جدّه أبو القاسم بن عبدالغفور صديق المعتمد، ونديمه، والمُفَوَّض في أمْرِ مملكته، وقد مات شاباً. انظر ابن بسام : الذخيرة ق٣ م١ ص٣٢٣، ومحمد، علي : **النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس الهجري، مضامينه وأشكاله**، دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٩٠م ، ص٤٨٣.

عليه السلام، إلى غير ذلك من النحو والعَروض وحَلِّ أبياتِ القريض" [١]رادّاً إياه إلى أبي العلاء المعرّي الذي "فاز في هذا الباب بالمُتَخيَّرِ اللُّبَاب،وكان – عفا اللهُ عنه – شهابَ فَهْمٍ، وعَلَمَ عِلْمٍ. احتَوى من المعارفِ على فنون، وأعْرَسَ بأبْكارٍ من العُلومِ وعُون" [٢]وراح يتعقَّبُ نَثْرَ معاصريه ممن حَذَوْا حَذْوَهُ وعلى دَرْبِهِ سَعَوْا، فذكر ابنَ خفاجةَ الشاعر(ت٥٣٣هـ)[٣]الذي"جمعَ في هذا الفصْلِ بين لدونَةِ الفَرْعِ ومتانةِ الأصْل.."[٤]،وأشار إلى كلٍّ من أبي بكر بن سعيد البَطَلْيُوسي[٥] وأبي المغيرة بن حزم (ت٤٣٨هـ) [٦] الذي قلّما تمضى له رسالةٌ "إلا وهي على شعرِ أبي الطيِّبِ مُغيرةٌ "، ولم يَنْسَ أن يدرجَ لنفسه نثراً جارى فيه أبا العلاء فيما انتحى إليه [٧] ، مشيراً إلى أنهم في صنيعهم هذا "بين غالٍ مُتَسَوِّرٍ... وآخذٍ معتذر"[١].

---

(١) الكلاعي: **إحكام صنعة الكلام** ص١٤٣.

(٢) المصدر السابق ص١٣٥.

(٣) **ابن خفاجة**: أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح، من شعراء الأندلس المعدودين وكُتّابها البارزين، له ديوان شعر غلب عليه شعر الطبيعة والغزل. انظر: بغية الملتمس ص٢٠٢، و ابن خاقان،الفتح (ت٥٢٩هـ) : **قلائد العِقْيان في محاسن الأعيان**، تقديم محمد العناني، مصوّرة عن طبعة باريس، المكتبة العتيقة، تونس ١٩٦٦م،ص٢٣٠، وابن خلكان : **وفيات الأعيان** ١٦/١.

(٤) المصدر السابق ص١٣٧. وقد أورد الكلاعي قطعة من رسالة لابن خفاجة رواها ابن بسام كتبها لفتى من أهل الأدب وليَ حِصناً، وكانت بينهما مقاطعة، يقول فيها: "..كتبتُ – أعزَّكَ الله – عن وُدٍّ قَدُم... فلا تتخيّل – أعزَّك الله أنّ رسم إخائك عندي ذو حُساً قد دَرَسَ وعَفا، ولا أن صدري دار ميّة أمسى من ودِّكَ خلا، وإنما أنا فعْلٌ إذا ثُنِّيَ ظهر من ضمير ودِّه ما بطن، وبدا منه ما كمن... وإنك – وإن تأخَّر العصرُ بك – كالفاعل وقع مؤخراً، وعدوّك – وإن تكبَّر – كالكُمَيْتِ لم يقع إلا مُصَغَّراً، والأيام عِلَلٌ تُبْسَطُ وتُقْبَض، وعوامل تُرْفَعُ وتُخْفَضُ. فلا دخلَ عروضَكَ قَبْضٌ، ولا عاقب رفعَك خَفْضٌ..." انظر الرسالة في: **الذخيرة** ق٣ م٢ ص٥٤٦ . وابن خفاجة(ت٥٣٣هـ) : **ديوانه** ، تحقيق : السيد مصطفى غازي، الإسكندرية ١٩٦٠م ،ص٣٢٦-٣٢٨ . والمقري : **نفح الطيب** ٧٥/٢-٧٦.

(٥) أبوبكر، عبدالعزيز بن سعيد البَطَلْيُوسي وزير كاتب، عُرِفَ **بابن القَبْطُرنة**، وهو أحد أخوة ثلاثة يُعْرَفون ببني القبطرنة أو القبطورنة، وأخواه هما: أبو محمد طلحة بن سعيد، وأبو الحسن محمد بن سعيد، كان من جلَّة الأدباء ورؤسائهم، كتب للمتوكل بن الأفطس ببطليوس، ثم ليوسف بن تاشفين بعد تغلُّبِ المرابطين على الأندلس، قال ابن بسام فيه: "أحد فرسان الكُلوم والكلام، وحملة السيوف والأقلام"، ووصفه أبو القاسم الكلاعي بأنه "من رؤساء العصر في صَنْعَةِ النظم والنثر" انظرابن بسام : **الذخيرة** ق١ م١ ص٧٥٤، والكلاعي : **إحكام صنعة الكلام** ص١٣٧.

(٦) أبو المغيرة عبدالوهاب بن أحمد بن عبدالرحمن بن حَزْم القُرْطُبِيّ الأندلسي، من الوزراء الشعراء الكُتّاب، ترك قُرْطُبة وجال في دور الطوائف. وتوفي بطُلَيْطِلَة سنة ٤٣٨هـ عند المأمون بن ذي النون، ولم يُعَمَّرْ طويلاً. وهو ابن عم فقيه الأندلس الإمام أبي محمد ابن حزم (المتوفى سنة ٤٥٦هـ) انظرابن بسام : **الذخيرة**/ق١ م١ ص١٣٢، وابن بشكوال : **الصلة** ص٣٦١، والحميدي (ت٤٨٨هـ): **جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس**، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٦م،ص٢٧٣، وابن سعيد : **المغرب** ٣٥٧/١.

(٧) الكلاعي: **إحكام صنعة الكلام** ص١٣٨-١٤٥.

صنيعهم هذا "بين غالٍ مُتَسَوِّرٍ... وآخذٍ معتذر"(١).

ولم تقف استجابةُ الأندلسيين لهذا الملمح عند حَدِّ الكُتَّابِ بل امتدت لدى الشعراء ، لاسيما في مجال الاعتبار بالماضي أحداثاً وأعلاماً، ويمكن رصد هذا الملمح لدى ابن عَبْدون (ت٥٢٠هـ) (٢) والأعمى التُّطَيْلِيِّ (ت٥٢٥هـ) (٣) وابن الحاجِّ الغرناطيِّ (ت٧٧١هـ) (٤) وأبي البقاء الرُّنْدِيِّ (ت٦٨٤هـ) (٥).

وقد ألمَّ أبو العلاء المعرّي بهذه الأنماطِ في رسالة (ملقى السبيل) من توظيفٍ للنصِّ القرآني اقتباساً أو امتصاصاً (٦)والمثلِ العربيِّ (٧) ومفرداتِ العلوم ومصطلحاتها إلى

---

(١) ابن بسام: **الذخيرة**.. ق١ م١ ص٧٨، ودليلنا على صدق ذلك ما قمنا به في بحث سابق، تناولنا فيه تجليات شعر المتنبي على مرآة النثر الأندلسي في القرن الخامس الهجري فقط؛ انظر ميدان : **المتنبي ومترسلو الأندلس في القرن الخامس الهجري**.

(٢): المراكشي، عبد الواحد (ت٦٤٧هـ): **المعجب في تلخيص أخبار المغرب** ، تحقيق محمد سعيد العريان، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي،القاهرة ١٩٦٣م،ص١٦٤ وما بعدها، وابن بسّام: **الذخيرة** ق٣ م١ ص٧٢٠-٧٢٦. أما قصيدته التي يتجلى فيها هذا الملمح العلائي فقالها في رثاء دولة بني الأفْطَسِ، ويبدؤها بقوله:

الدَّهْرُ يَفْجَعُ بعد العِين بالأثَرِ فما البكاءُ على الأشباح بالصُّورِ

وقد "أزرتْ على الشعر، وزادتْ على السِّحْرِ... فجلَّتْ أن تُسامَى، وأنِفَتْ مِنْ أن تُضاهى، فقلَّ لها النظير وكثر إليها المُشيرُ" على حَدِّ تعبير المراكشي.

(٣)التطيلي ، الأعمى: ديوانه ومجموعة من موشحاته،تحقيق: د. إحسان عبّاس دار الثقافة، بيروت، ص١٦٥. وقصيدته رثى بها أحد أعيان إشبيلية، وتُعدُّ من عيون شعره، وطالعها:

خذا حدِّثاني عَنْ فُلٍ وفلانِ لعلّي – أُرى – باقٍ على الحَدَثانِ

(٤) ابن الأحمر(ت٨٠٧هـ): **نثير فرائد الجمان في شعر من نضم من فحول الزمان**: ، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٧م،ص١٣٧-١٣٨. وقصيدته في رثاء خاله الفقيه الكاتب محمد بن عاصم القيسي، صدَّرها بقوله:

هُوَ الخَطْبُ هَلْ عَجَّتْ به قَيْسُ عِيلان عَجيجَ الحجيجِ استقبلوا شِعْبَ نُعْمانِ

(٥) المقَّري: **نَفْحُ الطِّيب** ٢١/٧، ومَكِّي: **دراسات أندلسية** من ٣٤٧، وقالها وهو ابن الخامسة والستين من عمره، عندما تنازل محمد الغالب سلطان غرناطة عن عدد كبير من القواعد والحصون الأندلسية عام ٦٦٥هـ/١٢٦٧م. ويبدؤها بقوله:

لكلِّ شيءٍ إذا ما تمَّ نقصانُ فلا يُغَرُّ بطيبِ العَيْشِ إنسانُ

(٦) مال المعرّي إلى امتصاص الدلالة القرآنية، وإن ظلت بعض المسكوكات اللفظية التي تردّنا إلى المنبع المستقاة منه باقية ، مثال ذلك قوله: (ص٣٤١)

خانَ الفتى ما جمعتْ يُمْناهُ خَوْفاً وحَرَتْ
وحَبِطَتْ أعمالُهُ فما بكى ولا اكترثْ

وانظر مواطن أُخر ص ٣٣٣، ٣٤١، ٣٤٣.

(٧) وظَّفَ المعري الأمثالَ في رسالته في موطن واحد، قال فيه: (ص٣٤٧)

لتقرعَ السِّنَّ غداً نادماً إنْ كنتَ ضَيَّعْتَ جميلَ السُّنَنْ

امتصاصٍ لدلالاتِ بعضِ الأبيات الشعرية لشعراء سابقين[١] ، مثال ذلك قوله:

أُقْرِضْتَ عُمْراً فما صنعتَ بـــه ... سوفَ يَرُدُّ الأنامُ ما اقترضـــوا [٢]

إذ استوحى معناه من قول يزيدِ بن الحكم الثقفي (ت١٠٥ هـ) :

وما الناسُ والأهلـــون إلا ودائـــعٌ ... ولابُـــدَّ يومـــاً أن تُـــرَدَّ الودائـــعُ

ومن مثل ذلك أيضاً قوله:

مـــا يَشْفَـــعُ الحُسْنُ لأصحابـــه ... إنْ حَسُنَ الوَجْهُ وســـاءَ العـــمـــل

وفي هذا إشارةٌ إلى قول القائل:

فلا تجعلِ الحُسْنَ الدليلَ على الفتى ... فما كُلُّ مصقولِ الحديدِ يمان [٣]

وقولِ المتنبي:

ممّا أضرَّ بأهلِ العْشقِ أنهمُ هووا ... وما عرفـــوا الـــدنيا، ولا فطنـــوا

تفنى عيونُهـــمُ دَمعاً، وأنفسهـــــم ... في إثْر كُلِّ قبيحٍ وجهُهُ حَسَنُ" [٤]

وإذا كان المعرّي قد ألمَّ بهذه الأنماطِ إلماماً فإنَّ ابنَ أبي الخِصالِ وابنَ الأبّارِ قد توسّعا فيهـــا، وإن احتلَّ النصُّ القرآنيُّ مساحةً واسعةً ، وتباينتْ وسائلُ توظيفه ، وتوزّعت بين الاقتباسِ النـــصَّيِّ والامتصاصِ والإشارة، وقد جَمَعا في مواطنَ متعددةٍ بينَ أكثر من نمط ، مثال ذلك ما قاله ابنُ أبي الخِصالِ في حرف الهاء: "وازِنْ بين الهوى والنُّهى، واعلم أنَّ "إلى ربك المنتهى"، والنارَ محفوفـــةٌ

وقد جاراه ابنُ الأبّار في توظيفه أيضاً فقال: "أقرَّ على جَنَنِه المتمخط... وقرعَ سِنَّ الندمِ على شرِّه المتـــأبِّط.." وكـــرر توظيفه في الشقِّ الشعري فقال: (ص٤٩ ــ٥٠)

وإيّـــاك والتفريـــط في البِـــرِّ والتُّقـــى ... فكـــمْ قَـــرعَ السِّنَّ الذَّهـــولُ المفـــرِّطُ

(١) المعرّي: **ملقى السبيل** ص٣٣٢.

(٢) السابق ص٣٤٠.

(٣) البيت لابن نُباتةَ السَّعْديّ.

(٤) المعري: **ملقى السبيل ص** ٣٤٦.

بالشهوات.... أما إنَّ الحريص ليبيع النُّهى باللُّهى، ويعي عن البدر ويُتْعِبُ لَحْظَةُ في السُّهَى"(١).

فبدا هذا النصُّ على قِصَرِه مُكتنزاً بالمصادر التراثية التي تنتمي إلى القرآنِ الكريم في اقتباس جزءٍ من الآية ٤٢ من سورة النجم. وامتصاصِ دلالةِ الحديث النبوي: "حُفَّت الجَنَّةُ بالمكاره، وحُفَّت النارُ بالشهوات" (٢)، وتوظيف المثل العربي القائل: "أُريها السُّها وتُريني القمر"(٣).

وقد جاراه ابنُ الأبّار في حَشْدِ عددٍ من الروافدِ التراثية أيضاً في نطاقٍ ضيق، وإنْ فاقه كثرةَ ورود ، مثال ذلك قوله في حرف (الزّاي):" بَسيطُ الحياةِ وَجيز، ونَوْمُ البَيَاتِ عَزِيز، **إن للمُتّقينَ مَفازاً** فلا يفوتَنَّكَ تَفْويز، أما لِحَالِكَ مِنَ الانْتقالِ عن مُحَالِكَ تَمْييز، مَوَاعيدُ ليس وراءَها تَنْجيز. وأَناشيدُ يصفُ هَواءَها **تَقْصيدٌ وتَرْجيز،** للسَّعيد بخَوْفه إلى أَمْنِه تَجْهيزٌ، **ولَجَوْفه كأَزيزِ المِرْجَلِ أَزيز،** هل تَمتَّع **شِيرَوَيْه** أو تمَنّعَ **أبْرَوِيز،** المعصيةُ خَبَثٌ والطَّاعَةُ إبْريز، إِخْلادُكَ لليأْسِ تَبْرِيز، والعُزْلَةُ من النّاسِ حِرزٌ حَرِيز:

مـا بَسيطُ الحيـاةِ إلا وَجيـزُ	ومَنَـامُ الـذي يَخـافُ عَـزِيـزُ
فـوّزَ المُتّقـونَ حَقّـا وفَـازُوا	وتَخَطـاكَ الغـوْزُ والتَّفْـويزُ
وأَحـقُّ النُّـسّاكِ بالـرَّفْـعِ حَـالاً	مَـنْ عَـدَاهُ لَـدَى الـوَرَى تَمْييـزُ (٤)

والقارىء للمقطع السابق يتجلّى له مدى احتشاده بالروافدِ التراثية المتنوعة المشارب، فمنها الاقتباسُ النصيُّ من القرآن (إنّ للمتقين مفازا)، ومفردات العلم ومصطلحاته (تقصيد، ترجيز، الرَّفْع، الحال، والتمييز)، والحديث النبوي الشريف (ولجوفه أزيز كأزيرِ المرجل)، ومن الأعلام: شِيروَيْه وأبرويز.

ولم تقف عنايةُ ابنِ أبي الخِصال وابنِ الأبّار عند هذا الحدّ، بل امتدَّتْ إلى النصِّ الشعري، فراحا يَحُلانِ معقوده تارةً ، أو يمتصان دلالته تارةً أخرى، مثال ذلك قول ابنِ أبي الخِصالِ : "العَجَبُ من ذي اغترارٍ واعتزاز، يعلم أنه على وِفاز" إذ حلَّ معقودَ قول أبي العتاهية (١٣٠ ــ ٢١١هـ):

---

(١) ابن أبي الخِصال: **رسائله** ص٣٨٧.

(٢) الدارمي(٢٥٥هـ) عبد الله بن عبد الرحمن: **سُنَنُ الدارمي**، تحقيق أحمد زمرلي و خالد السبع ،دار الكتاب العربي ، بيروت ١٤٠٧هـ، ٣٣٩/٢.

(٣) الميداني(ت٥١٨هـ) أبو الفضل أحمد بن محمد: **مجمع الأمثال** ، تحقيق محمد محيي عبد الحميد، دار المعرفة ،ص٣٨٨.

(٤) ابن الأبّار: **مظاهرة المسعى الجميل** ...ص٤٧ــ٤٨ .

وهذا الخلــق منــك على وِفازٍ وأرجلهــم جميعــاً في الــرِّكابِ [١]

ومن مثله قولُ ابنِ الأبّار:

وكم نادَتْ فأسمعــتِ الليالــي ولــكــنْ لا مُــصيخَ إلى مُنــادِ [٢]

حيث استوحى مضمونَ بيته من قولِ كُثَيِّرِ عــزَّةَ (٤٠ ــ ١٠٥هـ) يرثــي صــديقه خِنْــدفاً الأسدي:

لقد أسمعتَ لو ناديتَ حَيّــاً ولكن لا حياةَ لمَــنْ تُنــــادي [٣]

إن تدبُّرَ ما سبق تناوله من معارضاتٍ أندلسيةٍ نثرية اتخذتْ من خمسة أعمالٍ معرِّيّةٍ محــوراً لها ونقطةَ انطلاقٍ يُفْضي بنا إلى رصد ملحظين، يتمثلان في عناية أربعةِ كُتّابٍ أندلسيين بمعارضة المعرّي ينتمون إلى القرنين السادس والسابع الهجريين، هم: ابنُ أبي الخِــصال (ت٥٤٠هـ)، وأبــو القاسم محمد بن عبد الغفور الكُلاعيّ (٥٤٥هـ ظنّاً)، وأبو الربيع ســليمان بــن موســى الكُلاعــي (ت٦٤٣هـ)، وتلميذه محمد بن الأبّار القُضاعي (٦٥٢هـ). وأنهم في اتخاذهم لهذه الأعمال العلائيــة الخمسة دون غيرها مجالاً للمعارضة إنما يجسدون الموقفَ الأندلسيَّ من إبداع الرجل بصفةٍ عامة ؛ فهذه الأعمال تتوزَّعُ بين الفنيِّ الخالصِ (السجع السلطاني)، والأخلاقيِّ النزعة (الصّاهل والــشّاحج، وخطبة الفصيح، ومَلْقَى السبيل)، والتجاوبِ مع التراثِ العربيِّ في انسجامه الكبير مع تقاليد القــول وشروطه (سَقْط الزَّنْدِ).

---

(١) ابن أبي الخِصال: **رسائله** ص ٣٨٠.

(٢) ابن الأبّار: **مظاهرة المسعى الجميل** ...ص٤٢.

(٣) ومن مثله أيضاً حلُّه معقودَ قول أبي العتاهية:

تعالــى الله يــا سلــم بــــن عمـــــرو أذلَّ الحِـرْصُ أعــنـــاق الــرجـــال

فقال: "يا من يُغريه القَبْضُ، ولا يغنيه الشَّقْصُ، أذلَّ أعناقَ الرجالِ الحِرْصُ" ص٦٠.

The Hashemite Kingdom of Jordan **Mutah University**

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

An International Refereed Research Journal

Vol. (3)**, No.** (2)**, Rabia** 1 1428 **(April** 2007**)**

ISSN 1026-3721

Jordanian Journal of

Arabic Language and Literature

An International Refereed Research Journal

Vol. (3)**, No.** (2)**, Rabia** 1 1428 **(April** 2007**)**

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature
An international indexed and refereed journal

The journal is an international refereed journal, founded by the Higher Committee for Scientific Research at the Ministry of Higher Education, Jordan, and published periodically by the Deanship of Academic Research, Mu'tah University, Karak, Jordan.

Editorial Correspondence

Manuscripts for submission should be sent to: Editor-in-Chief,

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

Deanship of Academic Research

P.O. Box (١٩)
Mu'tah University, Mu'tah (٦١٧١٠),
Karak, Jordan.
Tel: (٠٣-٢٣٧٢٣٨٠)
Fax. ++٩٦٢-٣-٢٣٧٠٧٠٦
E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo
DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm

Vol. (3)**, No.** (2)**, Rabia** 1 1428 **(April** 2007**)**

Conditions of Publications:

- All contributions should be in Arabic. Contributions in English or any other language may be accepted with the consent of the Editorial Board
- The journal welcomes high quality scholarly contributions devoted to the Arabic language and literature, like articles, edited and translated texts and book reviews.
- The author should warrant in a written statement that the work is original, hasn't been submitted for any journal and is not part of an MA or Ph.D. dissertation.
- The work should follow the rules of scientific research
- It is a condition of publication that authors vest their copyright in their articles in the journal. Authors, however, retain the right to use the substance of their work in future works provided that they acknowledge its prior publication in the journal.
- Authors may publish the article in a book two years after publication, with prior permission from the journal, provided that acknowledgement is given to the journal as the original source of publication.
- After submission two of more referees will be asked to comment on the extent to which the proposed article meets the aims of the journal and will be of interest to the reader.
- Four copies of each manuscript should be submitted, typed on one side of A٤ paper, 2.5 margins and double spaced. Manuscripts can be sent by ordinary mail accompanied by 3 ½ inch diskette in MS Word ٩٧ or higher. The length of the manuscript should not exceed 40 pages.
- The first page should have the title of the article, the name(s) and institutional affiliations .
- The Editorial Board reserves the right not to proceed with publication for whatever reason.
- Manuscripts that are not accepted for publication will not be returned to the author(s).
- The author(s) warrant that they should pay all evaluation fees in case they decide not to proceed with publication for whatever reason.
- The author(s) should make the amendments suggested by the referees within a month after the paper is passed to them.
- The journal reserves the right to make such editorial changes as may be necessary to make the article suitable for publication.
- Views expressed in the articles are those of the authors' and are not necessarily those of the Editorial Board or Mu'tah University, or in any way reflect the policy of the Higher Committee or the Ministry of Education in The Hashemite Kingdom of Jordan.

Notes for Contributors:

-An Arabic and English abstract of c.١٥٠ words should be included on two separate pages. Each of these two pages should include the title of the article, the names (First, middle and

surname) of the author(s), the postal address and the e-mail, and their academic ranks. The keywords (c. ٥ words) should appear at the bottom of the two pages.

References:

In-text citations are made with raised Arabic numerals in the text placed in parentheses ([1], [2]) referring to notes that provide complete publishing information at the bottom of the page. Each page has its own sequence of numerals starting with the numeral 1 and breaking at the end of the page. The first time the author cites a source, the note should include the full publishing information. Subsequent references to the same source that has already been cited should be given in a shortened form.

Basic Format

Books

The information should be arranged in five units: (1) the author's name (Last name first followed by the first and middle names) (2) date of the author's death in lunar and solar calendars. (3) the title and subtitle of the book in bold print (4) name of translator or editor/compiler (5) edition number, publisher, date and place of publication, a number (for a multivolume work), and page(s) number.

Example:

Al-Jāḥiẓ, Abu 'Uthmān 'Amr ibn Baḥr (d 255 AH./771 AD.). '**Al-Ḥayawān** . Editor Abdulsalām Moḥammad Ḥarūn. 2nd edition, Muṣṭafa al-Babi al-Ḥalabi, Cairo, 1965, vol. 3, p.40.

Subsequent references to the same source:

Al-Jaḥiẓ. **Al-Ḥayawān**, vol.٣, p. ٤٠.

Manuscripts:

(1) author's name (last name, first followed by first and middle names) and date of death (2) title of the manuscript in bold print (3) place, folio number and/or page number.

Example:

Al-Kinānī, Shafiʿ Ibn 'Ali. (d ٧٣٠ AH./١٣٣٠ AD.): **Al-Fadl al-Ma'thūr min Sīrat al-Sulṭān al-Malik al-Manṣūr**. Bodleian Library, Oxford, March collection number ٤٢٤, folio ٥٠.

Articles in Periodicals:

(1)author's name (2) title of the article in quotation marks (3) title of the journal in bold print (4) volume, number, year and page number.

Example:

Jarrār, Ṣalaḥ. " 'ynāyat al-Suyūṭi Biturāth al-Andalusi:Madkhal." **Mu'tah lilbuhūth wa al-Dirasāt**, vol.10, number 2, 1415AH./1995AD., pp. 179–216.

Edited Books (Conference Proceedings, dedicated books)

1. author's name (2). title of the article placed in quotation marks (3). title of the book in bold print (4). Name(s) of the Editor 5. Edition, publisher, date and place of publication 6. page(s) number.

Example:

Al-Ḥiyāri, Muṣṭafā: "Tawaṭṭun Al-Qabā'il Al-'Arabiyya fi Bilād Jund Qinnsrin ḥattā Nihayāt Al-Qarn Al-Rābiʿ Al-Hijri", **Fi Miḥrāb Al-Maʿrifah: Dirasāt Muhda ilā Iḥsān 'Abbās**, Ed. Ibrāhim Assʿāfin, 1st edition, Dār Ṣāder and Dār Al-Gharb Al-Islamī, Beirut, 1997, p. 417.

- Names of foreign figures should be written in Arabic followed by the name in its original language placed in parentheses.
- Contributors should consistently use the transliteration system of the Encyclopedia of Islam, which is a widely acknowledged system.

Qurānic verses are placed in decorated parentheses, ﴿ ﴾ with reference to the name of the surat and number of the verse. The Prophet Tradition is placed in double parentheses like this: (( )) when quoted from the original sources of the Prophet Tradition .

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

An International Refereed Research Journal

Issued by the Higher Scientific Research Committee/Ministry of Higher Education and Scientific Research and the Deanship of Academic Research/Mu'tah University

Price Per Issue: **(JD** 3**)**

Subscription:

Subscriptions should be sent to:

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature
Deanship of Scientific Research
Mu'tah Jordan
Karak- Jordan

Annual Subscription:

Individuals:

- Jordan : [JD 10] Per year
- Other Countries: [$30] Per year

Institutions:

- Jordan : [JD 20] Per year
- Other Countries: [$40] Per year

Students:

- [JD 5] Per Year

Subscrber's Name & Address:

Name	
Address	
Job	

Form:

☐ Cheque: ☐ Bank Draft ☐ Postal Order

Signature: **Date:** / /200

المجلة الأردنية في اللغة العربية آدابها

مجلة دورية محكمة تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي – وزارة التعليم العالي والبحث العلمي- وعمادة البحث العلمي في جامعة مؤتة، الكرك، المملكة الأردنية الهاشمية

ثمن العدد: (٣) دنانير

قسيمة الاشتراك

تصدر المجلة أربعة أعداد في السنة، ويدفع قيمة الاشتراك بالدينار الأردني أو ما يعادله بشيك أو بحوالة بنكية ترسل إلى:

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها
عمادة البحث العلمي/ جامعة مؤتة
الكرك - الأردن

قيمة الاشتراك السنوي:

- **للافراد:**
  - § داخل الأردن: (١٠) دنانير
  - § خارج الأردن: (٣٠) دولاراً
- **للمؤسسات:**
  - § داخل الاردن: (٢٠) ديناراً
  - § خارج الأردن: (٤٠) دولاراً
- **للطلبة:** **(٥) دنانير سنوياً**

اسم المشترك وعنوانه:

الاسم	
العنوان	
المهنة	

طريقة الدفع: ☐ شيك ☐ حوالة بنكية ☐ حوالة بريدية

التوقيع : **التاريخ :** / / ٢٠٠